This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Mus
4210
15

Mus 4210.15

Harvard College Library

FROM

By Exchange

MUSIC LIBRARY

Mus 746.2.80 T

Wenzel Müller.

Ein Beitrag zur Geschichte der komischen Oper.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT

ZU BERLIN.

Von

Walter Krone

aus Berlin.

Tag der Promotion: 13. Oktober 1906.

~~Mus 746.2.60~~
Mus. 4210.15
✓

Harvard College Library
OCT 25 1907
From the University

Referenten:

Prof. Dr. **M. Friedländer.**
Prof. Dr. **H. Kretzschmar.**

Druck von E. Ebering, G. m. b. H., Berlin NW., Mittelstr. 29.

Meinen lieben Eltern.

Es liegt in der Natur der Sache, dass die Musikgeschichte die Werke und die Meister bevorzugt, welche den höheren und höchsten Kunstansprüchen genügen. Nur darf dabei nicht vergessen werden, wie tief die musikalische Kunst im Volk wurzelt, von welchem Einfluss gerade das naive, unbefangene, von der Kultur wenig berührte Volk auf die Entwickelung der Musik gewesen ist. Nicht nur sind viele unserer bedeutendsten Tonsetzer unmittelbar aus dem Volk hervorgegangen, auch das Volksleben selbst hat unzählige Male den Stoff zu musikalischer Bearbeitung geliefert. Die ganze Entwickelung des Liedes hätte ohne Mitwirkung volkstümlicher Elemente einen viel ärmeren und einseitigen Verlauf nehmen müssen. Andererseits ist die volkstümliche Musik ein nicht zu unterschätzendes Hilfsmittel, den unteren Schichten des Volks, die mit dem geistigen Leben wenig Fühlung haben, Interesse für die musikalische Kunst einzuflössen. Die Volksmusik hat daher auch nicht zu unterschätzende kulturgeschichtliche Bedeutung für die Entwickelung eines Volkes.

Einen wichtigen Schritt zur Verbreitung guter Volksmusik hat bekanntlich in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts Joh. Adam Hiller getan mit der Einrichtung des „deutschen Singspiels", durch das er der grossen Oper der Italiener, die sich lediglich an das gebildete Publikum richtete, einen neuen Stil der dramatischen Musik gegenüberstellte, der auf völlig nationaler Grundlage beruhte. Von jetzt ab wurden vor allem Stoffe berücksichtigt, die im deutschen Volksleben wurzelten. Die vielen in die Singspiele eingestreuten volkstümlichen Lieder gewannen das Publikum in

kurzer Zeit für die neue Richtung. Verhältnismässig spät drangen diese Hillerschen Ideen nach Wien, erfuhren dann aber hier eine besonders bedeutende Förderung. In Mozarts „Entführung" 1782 sehen wir eins der grössten Meisterwerke auf dem Gebiet des Singspiels erblühen. Noch grösseren Nachdruck auf die Verwertung volkstümlicher Stoffe legte Karl Ditters von Dittersdorf, der vor allem 1786 durch seinen „Doktor und Apotheker" eine Popularität erlangte, wie sie damals weder Haydn noch Mozart besassen. Während nun Dittersdorf das Singspiel zu einer deutschen komischen Oper auszugestalten suchte, blühte es in seiner alten volkstümlichen Art an den Vorstadtbühnen, vor allem am Leopoldstädtischen Theater in Wien weiter. Dittersdorfs Schüler, Wenzel Müller, verstand es hier, noch nähere Fühlung mit der breiten Masse zu gewinnen, indem er den letzten Rest von Gelehrsamkeit aus seiner Musik verbannte. Sein Name ist zwar sehr bald in Vergessenheit geraten, seine Melodien leben aber teilweise noch heute fort. Hoffmann von Fallersleben führt (in: „Unsere volkstümlichen Lieder" [4. Aufl. herausg. von K. H. Prahl 1900]) 12 solche W. Müllersche Stücke auf, von denen: „So leb denn wohl, du stilles Haus", „Ich bin der Schneider Kakadu", „Wer niemals einen Rausch gehabt", direkt zu Volksliedern geworden sind.

Die folgende Arbeit gilt dem Gesamtwirken dieses seinerzeit so populären Komponisten, vor allem soll die äusserst fruchtbare Tätigkeit, die Wenzel Müller als Bühnenkomponist entfaltet hat, einer genaueren Betrachtung unterzogen werden.

Für diese Aufgabe liegen zahlreiche Vorarbeiten vor, die zum Teil noch zu Müllers Lebzeiten entstanden sind.

Von Zeitungen kommen hierbei in Betracht:

„Berlinische musikalische Zeitung", 1794, Carl Spazier. Besonders der Artikel: „Deutsches Singspiel in Wien", S. 142. Aus demselben kann man ersehen, wie scharf bisweilen in Norddeutschland über die Verflachung des „Zaubersingspiels" in Wien geurteilt wurde.

„Die allgemeine musikalische Zeitung", Jahrg. 1801 ff. Vor allem wichtig durch viele kürzere Besprechungen M'scher Werke, die im Leopoldstädtischen Theater zu Wien aufgeführt wurden. Mit Vorsicht sind die Kritiken über Müller während dessen Aufenthalt in Prag (1807—13) zu lesen, da sie in zu gehässigem Tone gehalten sind, und als zu parteiisch erscheinen. Bei Besprechung der Prager Periode werden wir auf dieselben zurückkommen.

„Bäuerles Wiener Theaterzeitung", Jahrgang 1816 ff., liefert interessante Berichte über Aufführungen M.-scher Werke auch ausserhalb Wiens; namentlich über Linz, auch über Pesth, Prag, Brünn. Wichtig ist vor allem der Artikel im 28. Jahrgang, Nr. 161 und 162: „Wenzel Müller, der eigentliche Schöpfer echter Volksmusik." (Biographische Skizze von Wilh. Blum).

„Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Berücksichtigung auf den österreichischen Kaiserstaat" (Band I, 1817 ff.) gibt interessante Aufschlüsse über das Leopoldst. Theater zu Müllers Zeit, namentlich über die Beschaffenheit des Orchesters.

„Allgemeiner musikalischer Anzeiger", herausgegeben von Castelli, Wien. Jahrgang 1829, S. 153, Jahrgang 1831, S. 28, Jahrgang 1832, S. 12, Jahrgang 1835, S. 132.

„Iris im Gebiet der Tonkunst". 1835, Nr. 34. Artikel von Rellstab über W. Müller. R. widmet Müller einen kurzen Nachruf; befindet sich jedoch im Irrtum, wenn er ihn als Komponisten der Melodie: „Brüderlein fein" feiert.

Von anderweitiger Literatur waren zu berücksichtigen:

„Allgemeines histor. Künstlerlexikon für Böhmen" (herausgegeben von Dlabacz, Prag 1813. Bd. II). S. 353 werden wir mit dem Titel einer Symphonie M.s bekannt gemacht:

„Ein grosses musikalisches Kriegsgemälde, die Schlacht vorstellend, in 4 Sätzen mit Chören und türkischer Musik" wurde im Graf Waldsteinschen Garten zu Prag am 24. Juni

1810 von der Prager Tonkünstler-Societät zum Vorteil ihres bestehenden Versorgungsinstituts mit Beifall aufgeführt.

„Oesterreichische National-Enzyklopädie“ (von Gräffer und Czikann, Wien 1835), Bd. III, teilt mit, dass selbst Goethe die M.schen Produkte ehrend anerkannt und gewürdigt habe. Irrtümlich wird jedoch Müller „Musikdirektor am Schikanederschen Theater auf der Wieden“ genannt. Ferner wird er fälschlich statt Kauer als Komponist des „Donauweibchens“ bezeichnet.

„Sonntagsblätter“, Wien, Jahrgang 1847 als Beilage: „Wiener Bote“, Nr. 25: „Das Theater in der Leopoldstadt“ (Histor. Skizze) liefert nichts neues.

F. von Biedenfeld: Die komische Oper (L. 1848) streift nur kurz M.s Verdienste um die Entwickelung des Singspiels.

Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Bd. III, S. 141 ff. (L. 1848) bietet interessantes Material über die Leopoldstädtische Bühne.

W. H. Riehl: Musikalische Charakterköpfe, Bd. I (1853), liefert eine vortreffliche Charakteristik des Komponisten und Menschen „Wenzel Müller“.

Wurzbach: „Biographisches Lexikon Oesterreichs,“ Bd. XIX (1868), liefert, wahrscheinlich mit Benutzung von W. Blums Artikel (s. Bäuerles Wiener Theaterzeitung), das ausführlichste und meist sehr brauchbare Material über Müller. Die Aufzählung seiner Werke wird unten vervollständigt werden. Der Verfasser tut jedoch W. H. Riehl grosses Unrecht, wenn er ihn angreift, weil er in seinen „musikalischen Charakterköpfen“, Seite 11 W. Müller und nicht F. Kauer als Komponisten der „Teufelsmühle“ bezeichnet.

d'Elvert: Geschichte der Musik in Mähren und österreichisch Schlesien (Brünn 1873) führt S. 147 Haydns Urteil über W. Müller an. H. soll gesagt haben, „dass M. unnachahmlich, in seinem Genre ihm keiner

gleich wäre und wohl schwerlich wieder jemand gleich würde."

Oscar Teuber: „Geschichte des Prager Theaters" (1885), wichtig für die Müllerschen Jahre in Prag 1807—1813.

„Allgemeine deutsche Biographie": Bd. XXII (1885). Artikel von Carl Ferdinand Pohl über „W. Müller", enthält eine gewissenhaft gearbeitete biogr. Skizze, sowie kurze Uebersicht über M.s wichtigste Werke.

B. Seyfert: „Das musikalisch-volkstümliche Lied von 1770—1800" (Vierteljahrsschr. für Musikwissenschaft, Bd. X 1894) verweist die meisten M.schen Melodien in das Gebiet des „Bänkelsangs".

Leopold Schmidt: Zur Geschichte der Märchenoper. Halle a. S. 1859.

Max Friedländer: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert (1902) bietet wertvolles Material über die Textänderungen einiger volkstümlich gewordener Melodien M.s.

Eitner: Biograph. bibliograph. Quellenlexikon der Musik und Musikgelehrten, Bd. VII (1902) ist nützlich wegen der Nachweise der Fundorte mancher M.schen Werke, berichtet jedoch irrtümlich, dass M. am Josefstädtischen Theater Kapellmeister gewesen sei.

Karl Maria Klob: „Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen Oper" (1903) weist hin auf die „Schwestern von Prag", bietet aber über Müller kein neues Material.

Die wichtigsten Grundlagen zur Behandlung Müllers sind natürlich seine Singspiele. Ueber sie hat M. selbst Auskunft gegeben in: „die von mir „Wenzel Müller", Kapellmeister des k. k. privilegierten Theaters in der Leopoldstadt in Wien componierten Opern von 1786—1828."

Dieses Verzeichnis, das im Autogramm auf der Hofbibliothek zu Wien liegt, ist jedoch ungenügend. Es fehlen

15 Werke, ausserdem sind die beigefügten Jahreszahlen wenig zuverlässig.

Sehr brauchbar ist dagegen die Aufzählung der Müllerschen Bühnenwerke, die in:

Dr. Leopold Edler von Sonnleithner (1866): „Materialien zur Geschichte der Oper und des Ballets in Wien, III. Abteilung: „Das Theater in der Leopoldstadt" enthalten ist.

Der Artikel über W. Müller in:

„Wurzbach: Biograph. Lexikon Oesterreichs" gibt nur einen Teil der Müllerschen Stücke an.

H. Riemann hat ihn in seinem „Opernhandbuch, II. Supplement, 1893, zu vervollständigen gesucht. Aber auch die Riemannsche Statistik ist in den Nummern 11, 37, 87—91, 192, 195 zu berichtigen, ausserdem fehlen die folgenden 11 Werke:

„Je grösser der Schelm, je grösser das Glück" (28. IV. 1786).

„Die Gräfin" (30. V. 1786).

„Der Invalide" (entreactes, 22. VI. 1786).

„Der Soldat von Cherson" (30. IX. 1787).

„Der Grossvater oder die 50jährige Hochzeitsfeier" (Lustspiel, 10. XII. 1790).

„Der Orang-Utang" (Lustsp., 30. IX. 1791).

„Das Blumenfest" oder „Eis schmilzt durch Wärme" (11. VII. 1793).

„Alles in Uniform für unsern König" (Hensler, 11. VII. 1794).

„Tespis, Serapions und Jocus Wanderung in die Leopoldstadt" (Quodlibet in 2 Akten m. Gesang, 18. I. 1826).

„Die Marokkaner in Dummhausen" (Posse in 2 Akten von Gleich, 1. VIII. 1829).

„Der reisende Musikant" oder „die Eifersucht nach dem Tode" (Geisterposse in 2 Akten, Gleich, 31. VIII. 1833).

Das vollständige Verzeichnis von Müllers Bühnenarbeiten lautet:

1783: Das verfehlte Rendezvous (Singspiel von Zehenmark),
Die Reisenden in Salamanka (Singsp. von Zehenmark).
1784: Doktor Faust (Singspiel)
Die stolze Operistin (Singsp.).
1785: Der adlige Pächter (Singsp.).
Gandalin (Pantomime).
Roxelane (Pantomime).
Horna und Kloska (Pantomime).
1786: 28. IV. Je grösser der Schelm, je grösser das Glück. (9 Auff.).
30. V.: Die Gräfin (16 Auff.).
22. VI: Der Invalide (entreactes) (32 Auff).
26. IX: Arlequins Neckereien (Pantomime) (11 Auff.).
1787: 13. II: Der Wirt beim schwarzen Adler (Schlussmusik) (22 Auff.).
10. V: Der verstellte Narr aus Liebe (7 Auff.).
21. IX: Der lebendige Sack (21 Auff.).
30. IX: Der Soldat von Cherson (35 Auff.).
1788: 30. I: Kaspar, der König auf der grünen Wiesen (11 Auff.).
23. VIII: Sieg der Liebe (Pantom.) (18 Auff.).
13. XI: Die elektrische Maschine (9 Auff.).
1789: 17. II: Das Glück ist kugelrund (55 Auff.).
1790: 21. I: Zemire und Azor (Tänze von Müller) (54 Auff.).
14. V: Harlekin auf dem Paradebett (3 Auff.).
25. VII: Hans Tommerl beim Essen (Ballet) (8 Auff.).
9. IX: Sonnenfest der Braminen (91 Auff.).
19. XI: Evakathel und Schnudi (Melodrama) (3 Auff.).
10. XII: Der Grossvater oder die 50jährige Hochzeitsfeier (Lustspiel) (18 Auff.).

---

1. Das Datum vor dem Titel der Stücke bedeutet den Tag der 1. Aufführung am Leopoldstädtischen Theater zu Wien, die Ziffer nach dem Titel gibt die Anzahl der Wiederholungen am Leopoldstädt. Theater bis zum Jahre 1793 an (vgl. Sonnleithner).

1791: 3. III: Kaspar der glückliche Vogelkrämer (Hensler) (Singsp.) (22 Auff.).
8. VI: Kaspar der Fagottist oder die Zauberzitter (1782—1819: 125 Auff.).
30. IX: Der Orangoutang (Lustsp.) (8 Auff.).
1792: 7. II: Das Glück der Untertanen (Oper) (9 Auff.).
3. V: Verschwörung der Odalisken oder die Löwenjagd (21 Auff.).
2. X: Pizzichi (2. Teil des Fagottisten, 1793—95: 44 Auff.).
1793: 6. II: Die Schneider (Oper) (17 Auff.).
15. III: Glück der Untertanen (neu bearb.) (1794/95/99: 36 Auff.).
11. VII: Das Blumenfest oder Eis schmilzt durch Wärme (16 Auff.).
10. X: Das Neusonntagskind (1794—1829: 154 Auff.).
1794: 11. III: Die Schwestern von Prag (1794—1828, 1840: 136 Auff.).
11. VII: Alles in Uniform für unsern König (Hensler) (1794—1814: 37 Auff.).
1795: 13. V: Karo oder Mägerer II. Teil (Perinet).
10. VI: Der Alte überall und nirgends (I. Teil).
13. X: Die schöne Marketenderin.
10. XII: Der Alte überall und nirgends (II. Teil).
1796: 27. I: Der Lustig lebendig.
13. V: Der unruhige Wanderer (I. Teil).
23. VII: Nannette.
3. XI: Eugen der Zweite, der Held unserer Zeit (Chöre).
15. XII: Das Schlangenfest in Sangora.
1797: 14. II: Das lustige Beilager.
2. III: Bürgerfreuden (Fortsetzung von Eugen II).
4. X: Die getreuen Oesterreicher.
12. X: Die 12 schlafenden Jungfrauen.
1798: 10. V: Wer den Schaden hat.
24. VII: Die 12 schlafenden Jungfrauen II.

7. IX: Ritter Benno von Ettingen.
8. XI: Der Sturm oder die Zauberinsel (Kom. Oper in 2 A. nach Shakespeare von Hensler).

1799: 4. IV: Der unruhige Wanderer oder Kasperles letzter Tag (II. Teil).
22. V: Thaddädl oder der 30jährige ABC-Schütz.
12. XI: Die Teufelsmühle am Wiener Berge.

1800: 12. I: Der Zigeuner.
27. V: Die 12 schlafenden Jungfrauen (III. Teil).
19. VI: Heroine oder die Schöne von Alexandria.
26. VII: Der Bettelstudent.
18. XII: Der Teufelsstein in Mödlingen.

1801: 12. II: Der eiserne Mann (Volksmärchen mit Gesang).
23. VII: Der Schuster Feierabend.

1802: 1. IV: Der eiserne Mann (II. Teil).
14. IX: Ritter Don Quixote (rom. kom. Oper).

1803: 2. III: Die unruhige Nachbarschaft.
3. VI: Das Bergfest (Singsp.).
29. IX: Das friedliche Dörfchen (allegorische Oper).
8. XI: Orions Rückkehr zur friedlichen Insel.
10. XII: Kaspers neu errichtetes Kaffeehaus (kom. Oper in 3 A.).

1804: 16. I: Die schwarze Redoute.
3. IV: Der Bäckeraufzug in Wien.
4. V: Die Belagerung von Y.
4. VII: Die kleinen Milchschwestern von Petersdorf (kom. Volksmärchen in 3 Akten).
20. IX: Die Bewohner der Türkenschanze (rom. kom. Oper).
7. XI: Die Braut in der Klemme.
4. XII: Das Mädchen im Spessarter Walde.

1805: 15. I: Der Lumpenkrämer (Oper in 2 Akten).
31. I: Die Göttin der Gestirne (Zauberoper in 3 Akten).
21. II: Der Desperationsball (kom. Oper in 2 A.).
29. V: Das Sommerlager (ländl. militärische Oper in 3 A.).

20. VII: Die Berggeister.
4. X: Martin Motz, Schlossergeselle von Wien (österr. Volkssage mit Gesang).
24. V: Marlborough (heroische Pantomime in 3 Akten).
11. XII: Die Hochzeit des Arlequin (Kinderpantom.).
1806: 3. III: Das Körbchen aus der Türkei.
14. III: Megära (Feenmärchen mit Gesang, Perinet).
12. VI: Die neue Alceste (Karikaturoper in 3 Akten).
18. VII: Arlequin auf der Insel Liliput (Zauberpantom. in 2 Akten).
28. X: Die Mondkönigin (komische Pantomime).
1807: 9. I: Bellino und Rosaura.
18. III: Goda oder Männersinn und Weibermut.
20. I: Die Windmühl von Trippstrill (Pantom.).
Javina oder Laskina (Prag).
1808: Samson (Prag).
1809: Simon Plattkopf.
1810: Die Wunderlampe (Zauberoper in 4 Akten, Prag).
1811: Der Tunichtgut (Prag).
1808—1812: Konradin von Schwaben (unvoll.).
Reinhold und Klarissa (unvoll.).
Der Graf Sudomirsky (unvoll.).
Don Sylvio oder der blaue Schmetterling (unvoll.).
Die Nachtwandlerin (unvoll.).
1813: 1. VII: Schlossgärtner und Windmüller (kom. Operette, 1 Akt).
9. IX: Der österreichische Grenadier.
29. X: Die Jungfrau von Wien (Parodie der Jungfrau von Orleans).
18. X: Oesterreichs Wappengruss (grosser Chor).
23. X: Die Bürger von Wien (Schlusschor von Müller).
14. XII: Der Kosack in London.
1814: 12. III: Die Kosacken in Wien.
25. VI: Hugo VII.

16. VII: Der Vater ist wieder da, oder: Ehrlich währt am längsten (Gemälde in 3 A. von Bäuerle).
24. IX: Hans Max Giesbrecht von der Humpenburg (Schauspiel v. Kotzebue).
9. XI: Die Prinzessin von Kakambo (gross. kom. Oper v. Perinet).
26. III: Frau Zenobia oder die Zauberruinen (Pant.).
14. V: Der Riese Molochus (Pantom.).
1815: 21. I: Herr von Schabel (Posse in 3 Akten).
1. II: Bekanntschaft vom Leopoldstädt. Theater.
12. V: Maria Stuttgardin (Posse von Bäuerle).
24. VI: Otto von Löwenstein (Fortsetz. der Teufelsmühle).
5. VIII: Die alte Ordnung kehrt zurück.
28. IX: Der lebendig tote Hausherr.
2. XI: Die Katze der Frau v. Zichory.
26. XII: Das Badhaus bei Wien.
1816: 3. II: Dragon der Hund des Aubri (Parodie von Perinet).
10. II: Fiaker als Marquis.
11. V: Taddädl auf der Zwergeninsel.
7. VI: Die Eipeldauer Zeitung.
3. VII: Der Familienschmuck oder Prellerei über Prellerei.
11. VII: Die Schmauswaberl.
7. VIII: Die unvermutete Hochzeit (kom. Operette in 1 Akt, Schikaneder).
5. X: Die Entführung der Prinzessin Europa.
4. XII: Das Tal der Gnomen.
14. XII: Prellerei in der Narrengasse (Posse, 3 A., Schikaneder).
19. XII: Der Orang-Outang.
1817: 11. I: Der Geist am Hafnerberg.
14. II: Vitzliputzli.
25. III: Tancredi.
14. V: Mai, Juni Juli oder Leopoldstadt, Jägerzeile und Prater.
5. IX: Frau Gertrud (Parodie, 2 A, Meisl).

7. XI: Die Ruinen von Scharfenstein (rom. Sage 3 A.).
14. XI: Dr. Fausts Mantel (Zaubersp., 2 Aufz., Bäuerle).
20. III: Tiger im Zaubergebirge (Pantom.).
1818: 10. II: Ritter Mathias von Bimsenstein und sein Trudel (Parodie der Ritter- und Geisterkomödie).
3. III: Der verwunschene Prinz (Parodie v. Bäuerle).
2. VI: Der Schatten von Fausts Weib.
11. VII: Die Schlafenden im Walde (Zaubersp., 3 A., von Joh. Welling).
13. VIII: Die Zauberflöte (Parodie von Meisl).
5. XI: Halb Fisch, halb Mensch.
29. IV: Harlekin als Hund (Pantom. von Rainoldi).
1819: 12. III: Tischl deck dich (Zauberspiel von Bäuerle).
21: IV: Die Zwillingsbrüder von Krems.
8. V: Der Kurstreit in Baden.
2. VII: Die alte und neue Schlagbrücke (Lustsp. von Gleich).
21. VIII: Der Kirchtag von Petersdorf.
24. XI: Der Hölle Zaubergaben (allegorisches Genrebild).
1820: 15. I: Der Sturz vom Turm (Volkssage mit Gesang).
10. III: Der Bruder Liederlich.
5. V: Barthels Traumbuch (Schwank in 2 Aufz.).
29. VIII: Die Ausspielung des Theaters.
4. X: Ueberall zu früh (Posse, Gleich).
18. X: Die bezauberte Braut.
5. XII: Adler, Fisch und Bär (Zaubermärchen von Gleich).
1821: 27. IV: Der Pächter und der Tod(Gespensterkarikatur).
27. X: Moderne Wirtschaft und Don Juans Streiche.
23. XI: Die Fee aus Frankreich (Feenmärchen v. Meisl).
1822: 17. V: Die neue Medea.
1. VI: Die Wilden aus Indien (Posse von Gleich).
25. VI: Nina, Nannerl und Nannette.
10. VIII: Affenkomödie.
16. IX: Apoll und der Dichter.

9. X: Aline oder Wien in einem anderen Weltteil (kom. Zauberoper m. Tänzen, Bäuerle).
19. XII: Die Wittwe aus Ungarn(Meisl).

1823: 6. III: Wien, Paris, London und Konstantinopel (Bäuerle).
17. IV: 60 Minuten nach zwölf (Meisl).
12. IX: Der Schutzgeist guter Frauen (Feenmärchen, Meisl).
23. X: Der Sohn des Waldes (grosses Spektakelmelodrama, Bäuerle).
18. XII: Der Barometermacher auf der Zauberinsel.

1824: 21. II: Die Fee und der Ritter (Meisl).
28. VIII: Das bezauberte Goldstück (Scherzspiel von Huber).
23. X: Der blaue und der rote Geist (Gleich).

1825: 4. II: Der schwarze See.
25. II: Wunderbrille im Zauberwalde.
Amossa.
18. VI: Die musikalische Schneiderfamilie oder die Heirat durch Gesang (Bäuerle).
Jakob in Wien.

1826: 18. I: Tespis, Serapions und Jocus Wanderung in die Leopoldstadt (Quodl. in 2 A.).
Jakob in der Heimat (Bäuerle).
Die Zauberlampe.
Amönine (Korntheuer).
Der 1. Mai (Pantom.).
Herr Josef und Frau Waberl (Posse von Gleich).
1. VII: Der Zauberring (Gleich).
25. VII: Fido Savant der Wunderhund (Posse von Gleich).
Begebenheiten zur Marktzeit.
Kolumbus (Pantom.).
11. IX: Glück in Wien (Bäuerle).
27. X: Die Fee in Krähwinkel.

1827: 11. I: Harlekin als Taschenspieler (Pantom.).

31. III: Die schwarzen Frauen (Posse).
Der Hahn im Korbe.
Der Eisenkönig.
Moisasurs Hexenspruch.
1828: 8. I: Die gefesselte Fantasie (Raimund).
Felix Mauserl.
Siebenmal anders.
7. X: Alpenkönig und Menschenfeind (Märchen von Raimund).
1829: Die fröhliche Insel.
Faschingsleiden.
Die Drachenhöhle.
Der Zitherschläger.
1. VIII: „Die Marokkaner in Dummhausen (Posse von Gleich).
Frau von Drescherl.
1830: Alcidor oder die Ruinen auf dem Harzgebirge.
Der schwarze Bräutigam (Meisl).
Der schöne Kranz.
Werthers Leiden (Parodie von Meisl).
Die schädlichen Zaubergaben.
1831: Die goldenen Aepfel.
Die Bettlerbraut (Posse von Gleich).
Die lustige Hochzeit ohne Bräutigam.
Maler und Farbenreiber.
Der Grossvater.
Der Sieg des guten Humors.
1832: Das Ideal.
Bruder Lustig (Posse von Schickh).
Das Zauberbuch (die Braut aus der Waldhütte).
Enzian und Lucie.
1833: Der Kampf des Glückes mit dem Verdienst.
Die Erscheinung um Mitternacht.
31. VIII: Der reisende Musikant, oder Die Eifersucht nach dem Tode.

Die Erdgeister um Mitternacht.
Die Erdgeister und der Brillenhändler.
Die dreifache Heirat.

5. XII: Ritter Stiefelden und sein Knappe.

1834: Die Zauberlaterne.

14. VI. Die Testamentsklausel.

10. XI: Asmodi, oder das böse Weib und der Satan (Zauberposse von Schickh).

Ausser diesen Bühnenwerken fallen nach Müllers eigenen Angaben in die Jahre 1808—1812 noch folgende Kompositionen:

Mehrere Gelegenheitsstücke in 1 Akt.
Oesterreich über alles mit Musik.
Eugenius II. mit Musik.
Orion, und es ist Friede.

Sehr viele Pantomimen und Ballets, auch einige Kirchenmusik, wie auch grosse Symphonien, sehr viele Harmoniemusik, auch einige Klaviersonaten.

Von diesen 250 Müllerschen Bühnenwerken, die mit einigen Ausnahmen in Wien komponiert und an der Leopoldstädter Bühne zur Aufführung gekommen sind, liegen, abgesehen von einigen gedruckten Gesängen im Archiv der „Gesellschaft der Musikfreunde", in Wien selbst nur noch 4 Partituren im Archiv des Theaters an der Wien und zwei Werke in der k. k. Hofbibliothek, während sich im Archiv des Leopoldstädtischen Theaters kein einziges Werk mehr vorfindet. Auch das ziemlich verwahrloste Archiv des Landestheaters in Prag, an welchem Müller während seiner Kapellmeistertätigkeit viele eigene Kompositionen zur Aufführung brachte, bietet leider kein Material. Dagegen besitzt die kgl. Bibliothek zu Berlin 14 vollständige Partituren im Manuskript.[2]

---

2. Es sei dem Verfasser an dieser Stelle gestattet, allen denen seinen herzlichsten Dank zu sagen, welche ihn bei dieser Arbeit unterstützt haben, vor allem den Herren Professoren: Dr. Kretzschmar und Dr.

Ueber die noch erhaltenen Werke Müllers gibt Eitner im „biographisch-bibliographischen Quellenlexikon“ eine Uebersicht, die hier mit Hinzufügung der von ihm übersehenen reproduziert werden mag:

Cantate[3] f. Sopran mit 2 V. A. u. B. Ms in Stb. (Brüssel Kons.).

„Aline“ P. im Theater an der Wien, P. 1. Akt: k. k. Hofbibl. Wien.

„Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ P. u. Stb. im Ms. (Darmstadt, B. B., Münch. Oper).

Kl. A.: (Hbg.). Ausg. Cranz. qufol. (B. B.)

„Der Alte überall und nirgends.“ (Schausp. in 2 A.) MS. P. Stb. (Darmstadt, B. B., Brüssel Kons., Münch. Oper).

Kl. A: Musikbibl. Peters.

„Der Barometer auf der Zauberinsel“ (Zauberposse) MS. P. Stb. (Münch. Oper).

„Der deutsche Grenadier“, MS. P. (Dresdener Oper, Münch. Oper: Der bayrische Grenadier in 1 Akt).

„Doktor Fausts Mantel“ (Zauberoper mit Gesang in 2 A.) MS. P. (Berlin, Hochschule).

„Don Quixote“ (Singsp. in 2 A.) MS. P. (Brüssel Kons.).

„Die Entführung der Prinzessin Europa“ MS. P. (B. B.).

„Evakathel und Prinz Schnudi, oder die Belagerung von Y.“ (in 2 A.) MS. P. (Münch. Oper).

„Der Fagottist oder die Zauberzitter“, (Singspiel von Sartorius gesetzt; Brüssel Kons., Otto Jahns Musikbibl., Münch. Oper).

M. Friedländer, Herrn Oberbibliothekar Dr. Kopfermann zu Berlin, sowie den Herren Dr. Mantuani und Dr. Mandyczewski in Wien.

3. Eitner befindet sich im Irrtum, wenn er eine weitere Kantate und eine Ode der kgl. Bibliothek zu Berlin zuweist.

Kl. A: Dresden, Hilscher (Dresd. Mus.).

Kl. A: MS: (Rathausbibl. Wien).

„Die Fee aus Frankreich" (Zauberoper in 2 A.). MS. P. (Münch. Oper), (Theater a. d. Wien).

„Die gefesselte Phantasie". MS. P. (Münch. Oper).

Kl. A: Musikbibl. Peters.

„Der Kirchtag in Petersdorf" P. MS. (Theater a. d. Wien).

„Das lustige Beylager", Singsp. in 3 A. MS. P. (Brüssel Kons.).

„Lustig lebendig oder die Schlittenfahrt", (Singsp. in 2 A. (Wien 1802) MS. P. (Brüssel Kons.).

„Die Milchschwester von Petersdorf" (Singsp.) MS. P. (Münch. Oper).

„Moderne Wirtschaft oder Don Juans Streiche". (Schlussgesang: kgl. Hausbibl., Schloss zu Berlin).

„Das neue Sonntagskind" (Singsp. in 2 A.) MS. P. u. Stb. sowie Einlagen (Darmstadt, B. B., Münch. Oper, Dresd. Oper).

Kl. A: Wien (Artaria) B. B. Musikfr. Wien.

„Der Pächter und der Tod" MS. P. (Münch. Oper).

„Der Prinz aus Irrtum" MS. P. B. B. u. Th. a. d. Wien.

„Pizzichi oder die Fortsetzung des Fagottisten" (Singsp. 1793). MS. P. (Darmstadt, auch für Blasinstr. gesetzt). Otto Jahns musik. Bibliothek.

Kl. A: Braunschweig, Magazin (B. M. Musikfreunde Wien). Musikbibl. Peters.

„Das Schlangenfest in Sangora" MS. P. (B. B. Dresd. Mus.).

„Der Schlossgärtner und der Windmüller" MS. P. (B. B.).

„Der Schuster Feierabend" MS. P. (B. B., Münch. Oper).

Der schwarze See“ MS. P. (Wien, Hofbibl.).

„Die Schwestern von Prag“ MS. P. u. Stb. (Darmstadt, Münch. Oper, B. B. Proske, Brüssel Kons., Dresd. Oper).

Kl. A: Braunschweig, Darmstadt. Neue Ausg. mit Dialog. Kl. A. Leipz. Senff (B. B.).

„Das Sonnenfest der Braminen“ MS. P. u. Stb. (Darmstadt, B. B., Münch. Oper).

Kl. A: Braunschweig (Darmst., Musikfr. Wien).

„Staberl in Floribus“ MS. P. u. Stb. (Münch. Oper).

„Taddädl, der 30jährige ABC-Schütze MS. P. (Münch. Oper).

„Die Teufelsmühle am Wiener Berge“ MS. P. u. Stb. (Darmstadt, Dresden: Mus., Dresd. Oper).

Kl. A: (B. B., Musikfr. Wien).

„Der Teufelsstein in Nördlingen“ MS. P. (Münch. Oper, B. B.).

„Tischlein, deck dich“ MS. P. (Proske M.).

„Die unruhige Nachbarschaft“ P. u. Stb. mit Einlagen im Ms. (Darmstadt, Proske, Brüsseler Kons., Münch. Oper).

„Die Wiener in Berlin“ MS. P. (Proske-Mettenl.).

„Zampa“ MS. P. (Proske-M.).

„Die Zaubertrommel“ MS. P. u. Stb. (Münch. Oper).

„Die 12 schlafenden Jungfrauen“ MS. P. (Darmstadt, B. B.).

Ausserdem liegen auf verschiedenen Bibliotheken noch einzelne gedruckte Gesänge aus Müllers Singspielen (vgl. Eitners Quellenlexikon).

Kapitel I.

Wenzel Müllers Jugend.

Nach Wurzbach wurde W. Müller am 26. September 1767 zu Tyrnau in Mähren geboren. Seinen Vater, der daselbst Pächter eines herrschaftlichen Meierhofes war, verlor der Knabe bald nach dessen Uebersiedelung nach Altstadt in Mähren. Der junge Wenzel, der frühzeitig grosses Talent für die Musik zeigte, erhielt den ersten Unterricht von den Ortsschullehrern in Altstadt und darauf in Kornitz, wohin die Mutter nach dem Tode ihres Gatten gezogen war. In kurzer Zeit lernte der Knabe fast alle Instrumente spielen, und bereits im zwölften Lebensjahr komponierte er zur Primiz seines ältesten Bruders eine Messe. In Wurzbachs Artikel wird weiter berichtet, dass Müller bald darauf Gelegenheit fand, in dem Benediktiner-Kloster Raygern bei Brünn seine musikalischen Studien fortzusetzen. Er soll im Stift alle Blasinstrumente erlernt haben, und verschiedene Harmoniestücke zu Tafel- und Nachtmusiken, auch mehrere Kirchenstücke geschrieben haben, bei deren Komposition ihm der tüchtige Regens chori Maurus Haberbauer hilfreich zur Seite stand. Leider lassen sich die Angaben Wurzbachs nicht nachweisen. Trotz eifriger Nachforschungen ist es bisher nicht gelungen, in den Büchern des Stifts auch nur den kleinsten Hinweis auf den Namen Wenzel Müller oder dessen Jugendwerke zu finden.

Von grosser musikalischer Bedeutung für die fernere musikalische Entwickelung Müllers war nach unserer Quelle

eine Reise, die der damalige Prälat des Klosters, Ottmar, mit seinem Zögling nach Johannesberg in Schlesien zum Fürstbischof Graf Schafgotsch unternahm. Der Breslauer Bischof hielt als grosser Musikfreund eine treffliche Kapelle, deren Leitung kein geringerer als Ditters von Dittersdorf inne hatte. Das Fehlen von näheren Daten aus dieser Lebensperiode Müllers, deren Ermittelung dem Verfasser noch nicht gelungen ist, erschwert die Erforschung dieser Zeit. Auch Dittersdorfs Autobiographie lässt uns darüber im Stich. Fällt der Müllersche Aufenthalt in Johannesberg in die Zeit vor 1778, was jedoch nicht wahrscheinlich ist, so hätte Müller öfter Gelegenheit gehabt, der Aufführung eines Dittersdorfschen Singspiels beizuwohnen. Dittersdorfs „der gefoppte Bräutigam" kam in dieser Zeit öfter zur Aufführung. Nach 1779 lagen jedoch die Musikverhältnisse in Johannesberg durch den bayrischen Erbfolgekrieg weniger günstig. Die nach dem Friedensschluss vorhandenen Geldmittel reichten nur notdürftig zur Erhaltung der Kapelle; auf ein Theaterpersonal musste der Fürstbischof verzichten. Es ist schwer festzustellen, von wie grossem Einfluss der persönliche Umgang mit einem Manne wie Dittersdorf auf Müller gewesen, ob es überhaupt zu einem geregelten Unterricht gekommen ist. Die ersten, noch erhaltenen Werke Müllers stammen vom Jahre 1790, liegen also etwa 10 Jahre nach dem Johannesberger Aufenthalt. Die eine Tatsache steht jedoch fest, dass Müller die Dittersdorfschen Singspiele sehr fleissig studiert haben muss, da wir in Müllers Werken fortwährend D.sche Einflüsse wahrnehmen. Wir werden später öfter Gelegenheit haben, darauf hinzuweisen.

Als Müller von Johannesberg zurückgekehrt war, fand er Gelegenheit, auch das Brünner Theater kennen zu lernen, in welchem ihn vor allem das unter der damaligen Direktion Waitzhofers mit Vorliebe gepflegte Singspiel anzog. Von da ab war es sein einziger Wunsch, im Orchester eine Anstellung zu erhalten. Endlich wurde er als 3. Violinspieler, jedoch

mit äusserst geringem Gehalt, engagiert, und zwar unter der Bedingung, eine Operette zu schreiben. Der Brünner Professor Zemank lieferte ihm das Libretto: „das verfehlte Rendezvous, oder die weiblichen Jäger". Die Komposition, die höchstwahrscheinlich dem Theaterbrande in Brünn zum Opfer gefallen ist, soll nach Wurzbach ganz im Dittersdorfschen Stile gehalten gewesen sein und allgemeinen Beifall gefunden haben. Für Müller selbst aber hatte die Aufführung die erfreuliche Folge, dass er sofort zum zweiten, und gar bald zum ersten Kapellmeister vorrückte. Es war für Müller ein grosses Glück, dass er gerade in Brünn festen Fuss fassen durfte, da diese Stadt in der damaligen Zeit eine gute Pflegstätte der Musik gewesen ist. Von Brünn aus hatte Josef II. 1777 die Einrichtung des Singspiels in Wien befohlen. Adalbert Gyrowetz macht in seiner Selbstbiographie[1] einige Brünner Aristokraten namhaft, die sich besonders um die Musik verdient gemacht haben. Auch mit Gyrowetz kam Müller in Berührung, indem ihm jener eine Oper zusandte, deren Aufführung M. jedoch ablehnte. In seiner damaligen Stellung zählte Müller erst 16 Jahre. Die Brünner Erfolge ermutigten den jungen Tonkünstler; und er fand an Anton Baumann und an Bergopzoomer, der inzwischen die Leitung des Theaters übernommen hatte, beide später Mitglieder der Wiener Bühne, zwei Männer, die sein Talent förderten. Sogar Kaiser Josef, der auf seiner Rückkehr aus Russland zufällig in Brünn einer Vorstellung von einem Müllerschen Singspiele beiwohnte, fand an dem jungen Tonkünstler so viel Gefallen, dass er ihn auf seine Kosten nach Italien zu weiterem Studium schicken wollte. Leider vereitelte der baldige Tod des Monarchen

---

1. Seite 9 berichtet Gyrowetz: Im Theater wurden wechselweise Opern und Schauspiele gegeben. W. Müller war Kapellmeister. Die schönsten, grossen Musiken wurden aber im Hause des Grafen Troyer aufgeführt, welcher sehr gut das Waldhorn blies, der grösste Protektor der Musik in Brünn war und keine Kosten scheute, um dieselbe in stets blühendem Zustande zu erhalten.

diesen Plan, der Müller doppelt gelegen gekommen wäre, da das Brünner Theater kurze Zeit darauf abbrannte und er sich gezwungen sah, ein neues Engagement zu suchen. Zunächst ging er als Reisebegleiter Willmanns, des pensionierten Musikdirektors des Grafen Palffy nach Wien; dort traf er seinen früheren Freund Baumann, der zu dieser Zeit Mitglied der Marinellischen Bühne war. Das Interesse, das Kaiser Josef II. dem jungen Müller entgegengebracht, hatte zur Folge gehabt, dass Müller zu dieser Zeit in Wien nicht mehr ganz unbekannt war. Man hatte an der Marinellischen Bühne bereits begonnen, seine Werke in den Spielplan aufzunehmen. Baumann, der schon in mehreren Müllerschen Operetten mit Erfolg in Wien aufgetreten war, vermittelte die Bekanntschaft Müllers mit dem Direktor Marinelli. Dieser engagierte ihn auch 1786 zum Kapellmeister am Leopoldstädtischen Theater, so dass Müller weitere Reisepläne aufgab.

Am 30. Mai 1786 sehen wir Müller zum ersten Mal als Dirigenten des Leopoldstädtischen Theaters. Abgesehen von einer sechsjährigen Unterbrechung blieb er dieser Bühne fast 50 Jahre, bis an sein Lebensende, als Kapellmeister und Komponist treu.

Kapitel II.

Das Leopoldstädtische Theater zu Wenzel Müllers Zeit.

Im Jahre 1781 hatte C. von Marinelli die Leopoldstädter Bühne gegründet als Heimatsstätte für die echt deutsche Volksposse. Der wichtigste Schauspieler in dieser ersten Zeit war der Komiker La Roche, dessen Komik in gerader Linie von den berühmten Wiener Hanswürsten herstammte. Nach ihm, der den Namen „Kasperle" angenommen, hiess auch das Leopoldstädter Theater allgemein das Kasperletheater. Devrient[1] berichtet von ihm, dass er viel extemporiert habe, aber immer nur possenhaft, niemals witzig, und dass er entsetzlich gesungen habe. Von den anderen Schauspielern, die Müllerschen Stücken zum Siege verhalfen, muss noch der ältere Baumann als betrunkener Hausmeister im „Neusonntagskind" und der jüngere Baumann als „Schneider Wetz" in den „Schwestern von Prag" hervorgehoben werden. Nach „Devrient" „zeichnete sich Baumann der Aeltere durch unwiderstehliche Trockenheit und durch den merkwürdigen Kontrast aus, in welchem er Rede und Gebärde zu einander zu stellen wusste. Dadurch wurde die Parodie sein eigentliches Gebiet". Anton Hasenhut eignete sich wieder einen besonderen stehenden Charakter unter dem Namen „Taddädl" an, für den nun eine Menge Stücke geschrieben wurden. Eine Sprache hatte er sich erfunden, die wie das Schmettern einer Kindertrompete klang. Dass es

1. Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Bd. III, S. 141 ff.

bisweilen etwas toll auf der Bühne hergegangen sein muss, erfahren wir aus dem Bericht eines Kritikers, der für die „Berlinische musikalische Zeitung", 1794, S. 142 unter dem Titel: „Deutsches Singschauspiel in Wien" geschrieben worden ist. Nachdem sich dieser Berichterstatter (Carl Spatzier) in den schärfsten Ausdrücken über die Verflachung der sogenannten „Zauberstücke" ergangen, fährt er fort: „Wenn aber Kasperl Zoten und Possen zu reissen anfängt, sodann möge man noch trauern, dass ein gesittetes Publikum einem so elenden Kerl, der zwar nicht ganz ohne Anlage zum Komischen geboren ist, seinen lauten Beifall selbst bei den ärgsten Unanständigkeiten zujauchzen kann. Die Sittlichkeit verbietet mir, Ausdrücke hierherzusetzen, die dieser Kerl und sein werter Schüler und Nachfolger Friedr. Baumann öffentlich ausstiessen. Jeder gesittete Mensch würde mit mir übereinstimmen, dass diese Elende, statt beklatscht zu werden, Stockschläge verdienten. Allein das Wiener Publikum will es so haben, es findet es sehr ergötzlich." Legen wir jedoch diesem etwas zu pedantischen Urteile keinen allzu grossen Wert bei, lassen wir dafür lieber einen so strengen und ernsten Forscher wie Goedeke[2] zu Wort kommen, der als kühler und unbefangener Norddeutscher die Wiener von damals vollständig unparteiisch schildert und das Leopoldstädtische Theater jener Periode als das beste Volkstheater erklärt, das Deutschland je besessen. Er spricht „von dem unversieglichen Frohmut, der herzlichen Lebensfreude, der unendlichen Gutmütigkeit der Bewohner": In Wien gab es heiteren Scherz, leichten Humor, wohlwollende Güte, herzliche Hilfsbereitschaft, aber keinen beissenden Witz, keine geistreiche Ironie, keine verwundende Satire. Es waren alle Elemente vorhanden, deren ein für alle fassliches, Allen gefallendes Lustspiel bedarf, und diese Elemente wurden trefflich ausgenutzt. Dabei war die gemütliche Kindlichkeit der

2. Vgl. K. Goedeke: Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung.

Wiener leicht befriedigt. Man verlangte nicht nach fein gesponnenen Intriguen, fester Rundung der Erfindungen oder exakter Ausführung des Stoffs, der in dramatischem Rahmen vorgeführt wurde; es genügte, wenn eine Reihe von Szenen aus dem Wiener Leben dargeboten, oder wenn Bilder der weiten Welt mit dem Wiener Leben in Verbindung oder in Gegensatz gebracht wurden, falls sie nur den Satz bestätigen mochten, dass, wenn es in der Welt auch noch so bunt und lebendig, noch so schön und genussreich sei, es in Wien doch noch bunter und lebendiger, noch schöner und genussreicher zugehe und nirgends besser sei als zu Hause."

Aus dieser trefflichen Schilderung des einstigen Wienertums begreift man wohl auch den Erfolg der dichterischen Erzeugnisse eines Perinet, Meisl, Gleich, Bäuerle, Hensler, Castelli, zu deren Dichtungen hauptsächlich W. Müller seine Musik schrieb. Man versteht, welche Wirkung auf ein so leicht erregbares Publikum erst der lokale „Wiener Shakespeare", der tiefpoetische Raimund machen musste.

Was die musikalischen Leistungen des damaligen Leopoldstädtischen Theaters betrifft, so scheint die gesangliche Kunst bedeutend hinter der schauspielerischen zurückgestanden zu haben. Wir vernehmen hier dieselben Klagen, die Hiller in Norddeutschland so oft anstimmt. Auch das unter Müllers Leitung stehende Orchester scheint nicht in besonders guter Verfassung gewesen zu sein. Wenigstens lesen wir in der „Allg. musikalischen Zeitung mit besonderem Bezug auf den österreichischen Kaiserstaat" im Jahrg. 1818: „Die Stimmung des Orchesters ist sicher immer um ein viertel Ton höher als gewöhnlich, wodurch nicht selten Saiten- und Blasinstrumente besonders in den ersten Nummern förmlich feindselig mit- und nebeneinander wandeln." Trotzdem brachte Müller bald nach seinem Eintritt als Kapellmeister (30. Mai 1786) die Dittersdorfschen Singspiele zur Aufführung („Der gefoppte Bräutigam" 1786, „Doktor und Apotheker" 1788, „Hieronymus Knicker" 1789). Selbst die Werke eines Gluck, Mo-

zart (Cosi fan tutte 1802, Zauberflöte 1810), sowie Salieri, Paisiello, Sarti erfuhren jetzt häufigere Berücksichtigung. In den Vordergrund traten jedoch naturgemäss die Müllerschen Stücke: Joachim Perinet brachte die Parodie in Aufnahme, und auch die Pantomime wurde, mit Müllerscher Musik ausstaffiert, gern gesehen. Vom Jahre 1801 an, mit dem Eintritt des Komikers Ignaz Schuster fingen die Lokalpossen an beliebt zu werden. Schikaneder, Gleich, Meisl und Bäuerle lieferten viele Stücke dieser Gattung. Den grössten Erfolg hatten die „Bürger von Wien" (1813), zu welchem Stück Müller die Schlussmusik geschrieben hatte; die Figur des „Staberl", die darin zum ersten Mal vorkam, wurde eine stehende Maske. Bald fing man aber an, das Geister- und Feenwesen auch den modernen Possen einzumengen[3] und so entstand eine Zwittergattung, welche sich lange behauptete und durch Ferd. Raimunds Einführung allegorischer Personen auf die äusserste Spitze getrieben wurde.

Die Bedingungen, unter denen W. Müller am 30. Mai 1786 seinen Posten als Kapellmeister der Leopoldstädtischen Bühne antrat, verpflichteten ihn jährlich eine grössere Anzahl von

---

3. „Maschinenkomödien" waren schon lange Zeit vorher in Deutschland von reisenden Gesellschaften dargestellt worden. Etwa im 2. bis 3. Jahrzehnt des 18. Jahrh. wurde die Zauberposse im Theater bei dem Kärtnertor spezialisiert. Hier wirkte vor allem der berühmte Hanswurst Gottfried Prehauer, der Nachfolger Stranitzkys. Alle Stücke dieses Genres waren Stegreifkomödien. Nachdem das Wiener Theater infolge des Todes Kaiser Karls VI. 1740 geschlossen werden musste, ging die Wiener Gesellschaft auf ein Gastspiel nach Frankfurt a. M. Unter Maria Theresia wurde unter Leitung des Italieners, Graf Durazzo (bekannt durch sein Interesse an Gluck), der nicht ein Wort „deutsch" verstand, die Zauberkomödie auf das kaiserl. Hofburgtheater verpflanzt. Hauptvertreter wurde Bernardon-Kurz. Mit dem allmählichen Verschwinden der B.'schen Stegreifkomödien kamen auch die Maschinenkomödien und Zauberpossen ausser Kredit. Nach einem knappen Jahrzehnt aber erstand aus der Zauberposse die Zauberoper (vgl. Gotthilf Weisstein: „Geschichte der Zauberpossen" in Spemanns „goldenem Buch des Theaters". Berlin und Stuttgart 1902).

Bühnenwerken für dieses Theater zu komponieren. Hierdurch sah sich Müller öfters gezwungen, auch ganz wertlosen literarischen Erzeugnissen seine musikalische Beihilfe zu gewähren; ausserdem lag die Gefahr nahe, dass Müllers Styl, an dem wir in der ersten Zeit Spuren von grosser musikalischer Begabung wahrnehmen, allmählich, durch die Verurteilung zur Vielschreiberei verflachen musste. Wenn man die 236 Libretti, die Müller in seinem nicht übermässig langen Leben musikalisch illustrieren musste, einer Prüfung unterzieht, so kommt man zu dem Ergebnis, dass sich Müller doch immer noch wacker gehalten hat, und dass seine Musik im ganzen weit über den unglaublich platten Texten steht. W. H. Riehl, der in seinen „musikalischen Charakterköpfen" auch mit Bedauern von den schlechten Texten spricht, die Müller zu bearbeiten hatte, hat einmal den Versuch gemacht, die M.schen Melodien von den Originaltexten loszulösen und ihnen poetischere Worte Hoffmann's von Fallersleben unterzulegen. Dadurch sei auch die Musik in eine ganz andere Sphäre erhoben worden. Von der erwähnten Verflachung ist in den Werken Müllers, die er im Alter von etwa 25 Jahren komponiert hat, noch nichts zu spüren. Sie sind es, die seinen Ruhm überallhin verbreiteten; allmählich aber macht sich ein grösseres Decrescendo in seinem Schaffen bemerkbar, das nur in seiner letzten Periode noch einmal, als er das Glück hatte, die Musik zu den Stücken des genialen Raimund schreizu dürfen, einen kleinen Aufschwung nimmt, der jedoch nicht an seine erste Periode heranreicht.

Wollen wir die Opernwerke der ersten Periode, mit denen wir uns jetzt näher beschäftigen werden, der Gattung nach bestimmen, so finden wir, dass alle nur denkbaren Arten mit Ausnahme der grossen Oper vertreten sind: Komische Oper, romanisch-komische Oper, Zauberoper, Feenmärchen, Volksmärchen, Volkssage, Singspiel, allegorische Oper, militärische Oper, Karrikaturoper, Melodrama, Pantomime, Zauberpantomime und Ballet. Am besten lagen ihm die Stoffe

zu romantisch-komischen Opern, wie z. B.: „Teufelsmühle am Wiener Berge“, „die 12 schlafenden Jungfrauen“, „Kaspar der Fagottist“ etc.

Die ersten Opernwerke Müllers von 1786—1790 sind leider nicht erhalten, auch finden sich keine Besprechungen in den damaligen musikalischen Zeitungen. Daraus können wir schliessen, dass sie wohl keinen grösseren Erfolg gehabt haben. Es sind: „Je grösser der Schelm, je grösser das Glück“ (1786), „die Gräfin“ (1786), „der Invalide“, „Arlequins Neckereien“ (1786), „der Wirt zum schwarzen Adler“, „der verstellte Narr aus Liebe“, „der lebendige Sack“, „der Soldat von Cherson“ (1787), „Kaspar der König auf der grünen Wiesen“, „die elektrische Maschine“ (1788), „das Glück ist kugelrund“ (1789).

Von 1790 an jedoch begann sich W. Müllers Name zu verbreiten. „Das Sonnenfest der Braminen“, das am 9. IX. 1790 zum ersten Mal mit ausserordentlichem Beifall in Szene ging, war das Werk, das den Grundstein zu seinen Erfolgen legte, und zwar mit vollem Recht; denn es gehört zum allerbesten, was Müller geschrieben hat. Eine Besprechung dieser Komposition wird uns am leichtesten in den Charakter der Müllerschen Musik einführen.

Im „Sonnenfest der Braminen“, das als heroisch-komische Oper bezeichnet wird, nimmt die Musik einen ziemlich breiten Raum ein gegenüber den späteren Werken, zu denen er selten mehr als einzelne Lieder sowie Zwischenaktsmusik lieferte. Das komische Element ist im „Sonnenfest“ noch nicht so vorherrschend; der grössere Nachdruck liegt auf dem heroischen. Das Werk zeigt sich noch frei von dem Bänkelsängerton, in den Müller später allzu oft geriet. Der Komponist hat hier vielfach Gelegenheit, dramatische Fähigkeiten zu beweisen.

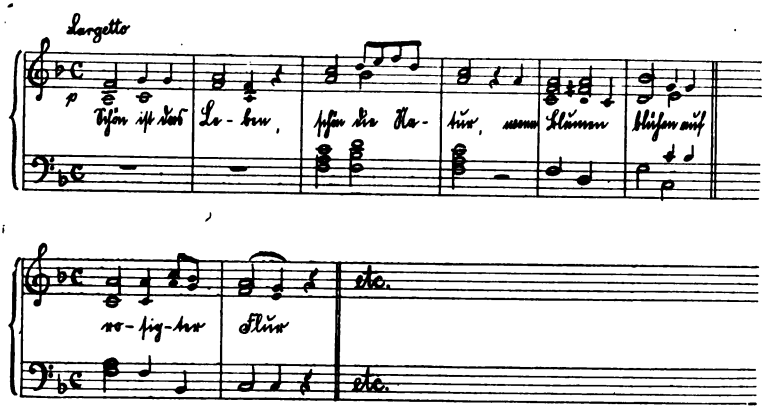
Die Ouverture ($^6/_8$ C-dur, Allegro non molto), ein kurzes unbedeutendes Stück in Rondoform, ermüdet durch zuviele Wiederholungen. Gleich zu Beginn bringt Müller eine 8tak-

tige Periode gleich viermal hintereinander. Zu bemerken ist, dass dieses Thema im Finale des 1. Akts noch einmal wiederkehrt, während Müller sonst sehr selten Themen der Oper in der Ouverture verwendet. Darauf folgt eine ziemlich ausgeführte Szene von einer Länge, wie sie in der damaligen Opernliteratur, und vor allem bei Müller eine Ausnahme bildet. Wenn man die ohne Unterbrechung 488 Takte währende Nummer durchsieht, wird man an die Ausdehnung eines Dittersdorfschen oder Mozartschen Finale erinnert. Die Handlung ist kurz folgende: Die Braminen feiern ihren Gott durch Opfer und Gesänge unter dem Zucken der Blitze und dem Rollen des Donners, als plötzlich ihre Handlung unterbrochen wird durch die Hilferufe zweier Fremden, deren Schiff durch ein Unwetter an die Küste verschlagen ist. Ein Eingeborener Kalef eilt auf die Rufe mit seinen beiden Töchtern Bella und Laura den Fremden entgegen; statt ihnen jedoch Schutz zu gewähren, will er sie töten, da der eine von ihnen dem Volk der Engländer angehört, welche einst seinen Sohn getötet haben. Durch die Bitten seiner Töchter lässt er sich endlich von seinem Vorhaben abbringen, und gewährt den Fremden, dem Engländer Edouard und dessen Diener Marzello den verlangten Schutz.

An sich bietet diese Handlung für einen Komponisten genug dankbare Situationen, und Gelegenheiten dramatisch zu wirken. Vieles ist Müller auch sehr gut gelungen. Sehr wirkungsvoll sind vor allem die Chöre der Braminen. Das Toben des Unwetters hat er durch lebhafte Figuren der Streichinstrumente, besonders durch viele chromatische Unisonostellen kraftvoll darzustellen gewusst. Abwechselung sucht Müller durch Einschieben melodramatischer Stellen herbeizuführen; hierdurch hebt er die gesprochenen Worte des Oberpriesters mit grösserem Nachdruck hervor. Die Hilferufe der Fremden, die höchst wirkungsvoll durch die Antwortrufe der Mädchen und die Verwünschungen von seiten des Vaters unterbrochen werden, sind auch musikalisch vom

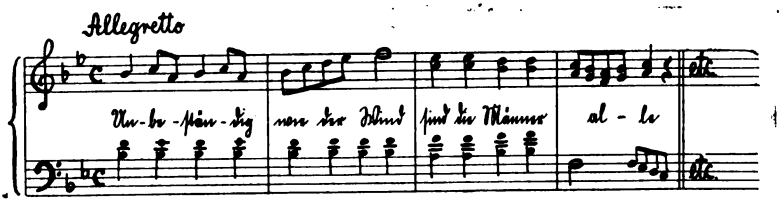
Komponisten verwertet worden. Jedoch gelingt es Müller nicht auf die Dauer zu interessieren. Das eigentlich dramatische Element, das für derartig lange Szenen durchaus notwendig ist, fehlt in der Müllerschen Musik. Ensembleszenen bereiten ihm zu grosse Schwierigkeiten, da er den Kontrapunkt nicht leicht genug beherrscht. In den nächstfolgenden Szenen werden wir erkennen, dass Müllers Begabung mehr nach der lyrischen Seite hinneigt; seine frisch quellende Melodik reichte für die rein lyrischen Stellen aus, grossen dramatischen Aufgaben aber ist er nicht gewachsen. Was die Formen betrifft, so bedient er sich in diesem Werk der Arienform, während in seinen späteren Werken die Liedform bei weitem mehr bevorzugt wird.

Bemerkenswert wegen ihrer Schönheit ist die Arie der Bella im 2. Akt: „Schön ist das Leben, schön die Natur."



In dieser Oper sind auch die einzelnen Personen musikalisch von einander gut unterschieden, worauf Müller in späteren Werken nicht mehr achtet. Trefflich charakterisiert er den Gouverneur in seiner Arie: „Ach Mädchen, nur dich kann ich wählen" (I. Akt). Schon die vier Einleitungstakte lassen deutlich erkennen, dass wir es mit einer höher gestellten und zugleich ritterlich gesinnten Persönlichkeit zu

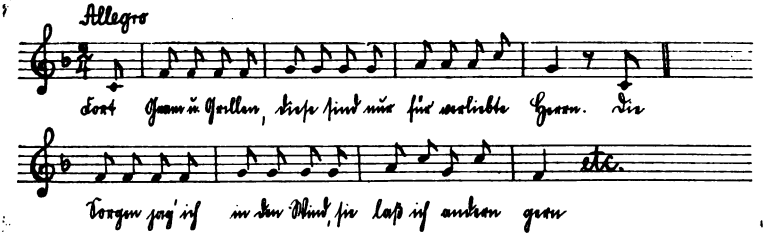
tun haben. Sehr edel ist der Charakter Edouards durchgeführt. Besonders hervorzuheben ist seine Arie im 2. Aufzug (Adagio F-dur): „Noch ist nicht verblüht die Rose". Auch seine Arie im ersten Aufzug: „Vaterliebe, Vaterschmerz wölket seine Miene", die uns sein liebeskrankes Herz zu erkennen gibt, enthält viele Schönheiten. Merkwürdig berührt in dieser Arie nur, dass das anfängliche Largo bei der Stelle: „Ruh und Frieden ist dahin" plötzlich in ein allzu freudiges Allegro übergeht. Ganz unmotiviert hält der Sänger über vier Takte hindurch beim Wort „dahin" das hohe F aus, während die Begleitung sich in triumphierenden Akkorden ergeht. Das ist der Stimmung ganz zuwider und durch die Musik wird gerade das Gegenteil von dem ausgedrückt, was der Text beabsichtigt. Etwas ähnliches ist von der Arie der Laura im 1. Akt zu sagen: „Goldene Freiheit! Trost des Lebens", welche anfangs auch schlicht und edel empfunden ist, jedoch bei der Stelle: „Traurig fliehen meine Tage, stets getrübt von banger Klage" eine ernstere Färbung annehmen müsste. Gegen Molltonarten scheint jedoch Müller von Anfang an eine gewisse Antipathie gehabt zu haben. Um so besser gelingen ihm die heiteren Situationen. Als ein sehr flottes Stückchen ist das Terzett im ersten Akt zwischen Mika, Pirokko und Barzello hervorzuheben: „Unbeständig wie der Wind sind die Männer alle".



Gerade auf Stücken dieser Art, auf stimmungsvollen Tanzmelodien, beruht Müllers Stärke und Popularität.

Sehr komisch wirken in diesem Terzett die Stellen, wo Pirokko und Barzello, während Mika von der Unbeständig-

keit der Männer singt, mit ihrem „Ei, ei, Männer sind getreu“ dazwischenfahren. Auch verfehlt am Schlusse dieses Terzetts die Stelle nicht ihre Wirkung, wenn Mika ein siebenfaches „Nein“ in den Tönen der aufwärts steigenden Tonleiter zur Bekräftigung ihrer Meinung erschallen lässt, das unmittelbar von den beiden Männerstimmen unisono in der abwärtsgehenden Tonleiter mit kräftigem siebenfachen „Ja“ beantwortet wird. Derartige lustige Einfälle trifft man sehr oft bei Müller; seine Komik beruht auf der Einfachheit der Mittel. Weniger gelungen ist die Arie des Pirokko, in der er sich über die Undankbarkeit des weiblichen Geschlechts beklagt (1. Akt, Allegretto $^2/_4$ F-dur), dagegen sei auf den melodiösen Zug des auch ausserhalb der Oper beliebt gewordenen Liedes: „Die Katze lässt das Mausen nicht“ hingewiesen. Auch Barzello als Diener vertritt mehr das komische Element. Sein: „Fort Gram und Grillen, diese sind nur für verliebte Herren“ ist ein sehr munteres und melodiöses Stückchen, das seine Person trefflich charakterisiert:



An dieser Stelle erkennen wir das bedenkliche Prinzip Müllers, anmutende Melodien zu erfinden, ohne Rücksicht auf den Text; daher die furchtbare Deklamation.

Der Edelmut des Gouverneurs, der in dessen Arien, wie oben erwähnt, gut zum Ausdruck gelangt, spricht auch aus dem sehr schönen Duett zwischen ihm und Laura (2. Aufzug): „Schönste Laura, du sollst ihn sehen“.

Der Orchesterapparat des Sonnenfestes ist folgender: Die Besetzung der Ouverture weist auf: Grosse Trommel,

Pauken, Trompeten, Bassethörner, Flöten, Oboen; Klarinetten, Fagotte sowie Streichquartett.

In der Melodik lässt sich im „Sonnenfest“ eine grosse Abhängigkeit von Mozart konstatieren. Wenn sie auch lange nicht so in die Tiefe geht wie bei diesem grossen Meister, und nicht auf so reicher harmonischer Grundlage beruht, so zeigen die Melodien doch Mozartsche Wendungen. Durchschnittlich ist die Melodik hier schlicht und edel empfunden, was man bei den späteren Werken Müllers nur selten sagen kann, da er allmählich im Bänkelsängerton aufgegangen ist. Was seine Harmonik betrifft, so ist sie sowohl in diesem Werke, wie vor allem in allen späteren, die denkbar einfachste. Es ist ein seltener Fall, dass sich der Komponist in andern Tonarten, als in der Ober- und Unterdominant bewegt. Macht er wirklich einmal den Versuch, zu modulieren, so läuft er meist sehr ungeschickt ab. Wie oben angedeutet wurde, ist aber in keinem andern späteren Werke Müllers soviel Ausdruck und Empfindung zu verspüren, wie im „Sonnenfest der Braminen“, das er im Alter von noch nicht 23 Jahren komponiert hat. Mit vollem Rechte hat es auch ausserhalb der Grenzen Oesterreichs Aufsehen[4] erregt. Im Jahre 1793 erlebte es im Leopoldstädtischen Theater allein 62 Aufführungen.

Das zweite Bühnenwerk Müllers, das, wie wir zeigen werden, weniger mit Berechtigung, die allgemeine Aufmerksamkeit auf den jungen Komponisten lenkte, war der im folgenden Jahre (1791) komponierte „Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither“, Singspiel in drei Aufzügen von Joachim Perinet.

Es kam am 8. Juni 1791, drei Monate vor Mozarts „Zauberflöte“ im Leopoldstädtischen Theater zur ersten Aufführung und erlebte daselbst bis 1819 125 Wiederholungen. Ein besonderes Interesse bietet uns weniger das Werk als

---

4. Es folgten Brünn 1794, München 1800, Weimar (unter Goethe) 1795, Warschau 1802, Bern 1803 etc.

solches, als die Tatsache, dass Mozart im selben Jahre dasselbe Libretto, nämlich das zur „Zauberflöte" zu komponieren im Begriff war, als er mitten in seiner Arbeit von der ersten Aufführung des W. Müllerschen Werkes erfuhr, so dass sich Schikaneder und Mozart zu grossen Aenderungen gezwungen sahen. Perinet sowohl wie Schikaneder hatten das Libretto nach dem Märchen „Lulu oder die Zauberflöte" aus Wielands „Dschinnistan" bearbeitet; der ursprüngliche Dichter war Liebeskind. Das Schikanedersche Libretto ist als nicht besonders gelungen bekannt, bei weitem tiefer steht jedoch noch die Perinetsche Bearbeitung dieses Stoffes. Die Handlung ist folgende: Prinz Armidoro, der sich während einer Jagd im Walde verirrt, gelangt mit seinem Diener Kaspar in das Bereich der Zauberin Perifirime, welche den beiden eine mit Zauberkräften ausgestattete Zither und ein Fagott überreicht, damit sie ihre vom Zauberer Bosphoro gefangen gehaltene Tochter Sidi ihr wieder zuführen sollen. Ausserdem befindet sich der Prinz noch im Besitz eines Zauberringes, welcher ihn bald als Greis, bald als Jüngling erscheinen lässt. Es gelingt dem Prinzen Armidoro und Kaspar, in den Palast Bosphoros einzudringen, und die Liebe Sidis und ihrer Gespielin Palmiri zu erringen, wodurch sie die Eifersucht Bosphoros und Zumios erregen, die sich ihrer zu entledigen suchen, um selbst in den Besitz der Zauberinstrumente zu gelangen. Es wird eine Wasserfahrt geplant, bei der die Geister Zumios einen Sturm erregen; die beiden Fremden werden jedoch durch Perifirime gerettet. Auch misslingt es Bosphoro, die beiden Eindringlinge zu vergiften, da sie vorher durch Pizzichi, einen kleinen von Periferime ausgesandten Geist, der wiederholt als Helfer in der Not erscheint, gewarnt sind. Im letzten Akt endlich wird Bosphoro mit seiner gesamten Dienerschaft durch die Zauberinstrumente eingeschläfert, Prinz Armidoro bemächtigt sich Bosphoros Feuerstahls, mit dem er nun selbst die Geister sich untertänig macht; Periferime erscheint, bestraft Bosphoro

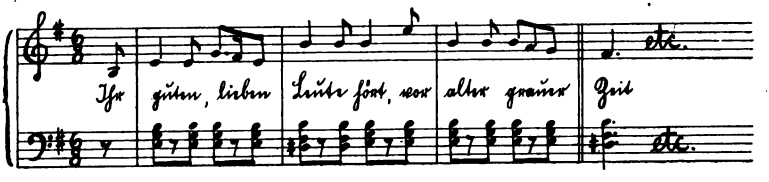
und führt die Liebenden in ihren Palast zurück.“ Es ist bekannt, dass bei Mozart, der nicht genau dieselbe Handlung noch einmal auf die Bühne bringen wollte, freimaurerische Elemente eingeflochten wurden, dass aus dem bösen Zauberer ein edler Weiser wurde, der Tamino für sich gewinnt, ihn mit den Weisheitslehren bekannt macht und ihn durch Paminens Hand belohnt. Wenn man zu W. Müllers „Kaspar dem Fagottisten“ auch sonst nicht viel Lob sagen kann, so hat er doch wenigstens unbewusst dazu beigetragen, Mozarts Libretto in eine dieses Genies würdigere Sphäre hinaufzutragen.

Durch das Perinetsche Libretto war trotz der vielen Plattheiten einem Komponisten wie W. Müller eine ganz dankbare Aufgabe zugefallen. Jedoch steht, obwohl sich viele Situationen hätten musikalisch recht gut verwerten lassen, im grossen Ganzen die Musik nicht auf der Höhe, auf der manches andere Müllersche Werk steht. Melodiöse Züge von besonderer Wirkung, an denen seine Musik sonst so reich ist, zeigen sich im „Kaspar“ nur sehr spärlich. Vor allem wirken die Chöre recht langweilig. Gleich der Eingangschor in der ersten Scene: „Hau, hau, verfolget das Wild“ leidet unter zu grosser Monotonie des Melodischen, die noch durch harmonische Armut verstärkt wird. Gut gelungen ist dagegen die Arie der Periferime (Adagio maestoso $^3/_4$ C-dur): „Gross ist die Macht der Feen“, welche durch viele kraftvolle Züge Grösse und Herrschsucht gut zum Ausdruck bringt; auch harmonisch ist die Arie ganz interessant durch viele Trugschlüsse und sonstige Ausweichungen nach benachbarten Tonarten, wie wir es bei Müller im allgemeinen selten finden. Das Duett zwischen Armidoro und Kaspar: „Der Lenz belebet die Natur“ fand auch ausserhalb der Bühne schnelle Verbreitung,[5] obwohl die Melodie sehr schablonenmässig gehalten ist. Auch die Arie Kaspars: „Die

5. Vgl. Max Friedländer: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert (S. 473).

Mädeln, die Lieb' und der Wein" wurde schnell volkstümlich. Einen komischen Anstrich gibt Müller der Figur des Bosphoro, welcher sich durch eine längere Arie einführt: „Grauenvolle Sorge naget",

Die grossen Sprünge, in denen sich die Melodie anfangs ergeht, charakterisieren das Wesen des ungeschlachteten und tyrannischen Zauberers. Bei dem Worte „Leben" lässt der Komponist den Sänger eine sieben Takte dauernde Koloratur singen. In ihr erkennen wir italienischen Einfluss. In Armidoros Gesang, durch den er Sidis Aufmerksamkeit in der Spinnstube auf sich zu lenken sucht, ist dagegen der Balladenton der Berliner Liederschule recht gut getroffen.[6]



Eine gewaltige Kluft zwischen Mozart und Müller tritt zu Tage, wenn man die Liebespaare Tamino-Pamina und Armidoro-Sidi miteinander vergleicht: Das Duett zwischen Armidoro und Sidi im 2. Aufzug: „Für dich geb' ich Blut und Leben" gehört zum alleroberflächlichsten, was Müller geschrieben. Auch das Finale des 2. Aufzugs, in welchem die Wasserfahrt stattfindet, bietet musikalisch wenig Interessantes. Die zuerst von Armidoro und Sidi angestimmte, recht monotone Melodie zu dem recht banalen Text:[7] „Ein

6. Genau demselben Thema, in der Dur-Tonart, begegnen wir vor Müller in der Ouverture zur Beggars opera.

7. Vermutlich durch dieses Werk sprichwörtlich geworden.

Vergnügen reiner Art ist so eine Wasserfahrt, an der Gegend sich zu weiden und die Fluten zu durchschneiden", wird zum Ueberfluss noch vom ganzen Chor wiederholt. Mitten hinein lässt Zumio seine Zauberformel „Carto porto" ertönen, vom Tremolo des Streichorchesters begleitet. Das Blitzen und Krachen, die plötzlich eintretende Nacht, alles dies wird nur durch den einfachen Es-dur-Dreiklang, der mit dem Dominantseptimen-Akkord abwechselt, dargestellt, ein Rezept, von dem in der damaligen Zeit recht häufig Gebrauch gemacht ist. Dramatisch wirksame Momente, wie das plötzliche Erscheinen der Fee, die Erkennung durch Armidoro und Sidi kommen infolge der etwas zu simplen Musik um ihre Wirkung. Auch ist es Müller versagt, Stimmung durch Musik hervorzurufen, am stärksten empfindet man diesen Mangel in der Szene des letzten Akts, wo Armidoro und Kaspar durch ihre Töne den Zauberer und sein Gefolge in Schlaf bannen.

Trotz der vielen Schwächen, die „Kaspar dem Fagottisten" anhaften, kann man auch diesem Werke eine gewisse melodiöse Gefälligkeit nicht absprechen; mehr jedoch trug wohl zum Erfolge der Hang des Publikums zum Wunderbaren und Uebernatürlichen bei, das in diesem Werke ziemlich zum ersten Mal in musikalischer Form auf die Wiener Bühne gebracht wurde, und im Verein mit der „Zauberflöte" eine endlose Flut von Zauberopern und Zauberpossen heraufbeschwor. Zum Lobe des Wiener Publikums sei konstatiert, dass „Kaspar der Fagottist" bis Ende 1793 nur 73 Aufführungen erlebte, während Schikaneder am Theater an der Wien bereits im November 1792 die 100. Aufführung der „Zauberflöte" ankündigen konnte.

Ein Jahr nach „Kaspar dem Fagottisten" brachte Müller eine Fortsetzung des Stoffs zur Aufführung unter dem Titel: „Pizzichi oder 2. Teil Kaspars des Fagottisten." Sie fand ähnlichen Zulauf und wurde vom Autor „aus Dankbarkeit dem besten Publikum" gewidmet. Nach der kleinen Anzahl einzelner Gesängen dieses Werkes, welche gedruckt vorlie-

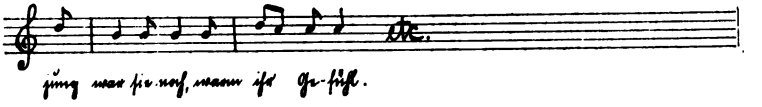
gen,[8] zu urteilen, scheint die Musik von grösserem Gehalte zu sein, als die des ersten Teils.

Mit dem „Neusonntagskind", Singspiel in 2 Aufzügen nach dem „Furchtsamen" von Joachim Perinet, (1. Aufführung: 10. X. 1973. — 1794—1829: 154 Wiederholungen an der Leopoldstädter Bühne) sehen wir Müller als Musiker wiederum um eine Stufe tiefer sinken, und zwar bewegt er sich hier schon in dem grossen Fahrwasser, das er von da ab nur noch selten verlassen hat. Von dem vornehmen Charakter, den viele Melodien des „Sonnenfest der Braminen" tragen, ist nichts mehr zu verspüren, ebensowenig von einer Charakterisierung der einzelnen Personen, die wenigstens noch teilweise in „Kaspar dem Fagottisten" durchgeführt ist. Die Musik ist nicht von der Stimmung des Textes durchtränkt, die Melodien nehmen eine bestimmte Schablone an und streifen nicht selten die Grenze des Trivialen. Das Strophenlied wird einseitig bevorzugt, und die Deklamation oft vernachlässigt. Immerhin bewahren die Melodien eine gefällige Form und haben den Vorzug, dass sie auch ohne Text ausserhalb des Werks wirken. Die Orchesterbesetzung ist im „Neusonntagskind" die gleiche, wie in den vorangegangenen Werken. Das Orchester hat wie stets bei Müller, lediglich die Aufgabe, den Sänger zu begleiten, nur selten sucht er durch geschickte Verbindung einzelner Instrumente besondere Effekte zu erzielen. Eine besondere Freude bereitet er dem Publikum dadurch, dass er den Liebhaber um die Gunst seiner Schönen durch ein Ständchen werben lässt, das auf der Maultrommel, mit Begleitung des Streichorchesters vorgetragen wird. Das Wetzen der Säbel im langausgesponnenen Finale des ersten Akts wird durch das Spiel der Streicher sub ponticello veranschaulicht. Henriette begleitet im 2. Akt ihre Liebesromanze auf der Guitarre mit Unterstützung einer Soloflöte und des Streichorchesters. Der An-

8. Kl.-Auszug: Braunschweig, Magazin.

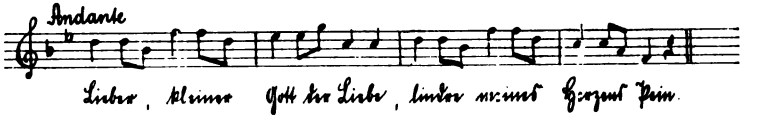
fang dieser Romanze möge als Typus für die späteren Melodien folgen:

Eine muntere Anmut ist ihr Kennzeichen, aber von jetzt an gehören schlechte Deklamationen, wie die im weiteren Verlauf dieses Gesangs auftretende Stelle:



nicht zu den Seltenheiten. — Am populärsten geworden aus dem Neusonntagskind ist das Lied des Hausknechts: „Wer niemals einen Rausch gehabt, der ist ein schlechter Mann ja ja," das in der Tat die weinselige Stimmung vortrefflich zum Ausdruck bringt und noch heute in Studentenkreisen sich grosser Beliebtheit erfreut. Auch in der Ouverture, die mit einem 27 Takte währenden Adagio (c-moll) beginnt, bringt der in Rondoform gehaltene Allegrosatz diese Melodie als erstes Thema. Hier wirkt sie nur dadurch ermüdend, dass wir dieselben vier Takte gleich viermal hintereinander, noch dazu von denselben Instrumenten, zu hören bekommen, da in der 8-taktigen Periode Vorder- und Nachsatz völlig gleich sind.

Grossen Erfolg scheint auch die Melodie zu Valers: „Lieber kleiner Gott der Liebe" gehabt zu haben; Müller



hat sie in seinem späteren Werk: „Die Entführung der Prin-

zessin Europa“ (1816) noch einmal benutzt und Konradin Kreutzer flocht sie in den Trauermarsch ein, den er zu W. Müllers Beisetzung 1835 komponierte.

Vielfach sind im „Neusonntagskind“ italienische Einflüsse zu verspüren. Das häufige Wiederholen desselben Tons (in dem Terzett Valers, Johanns und des Hausmeisters im 1. Akt wiederholt der Hausmeister 24 mal hintereinander denselben Ton bei der Stelle: „Ich will nicht, ich darf nicht, ich soll nicht, ich kann nicht“); auch die häufigen Wiederholungen von einzelnen musikalischen Phrasen (vgl. dasselbe Terzett) hat Müller von den Italienern übernommen.

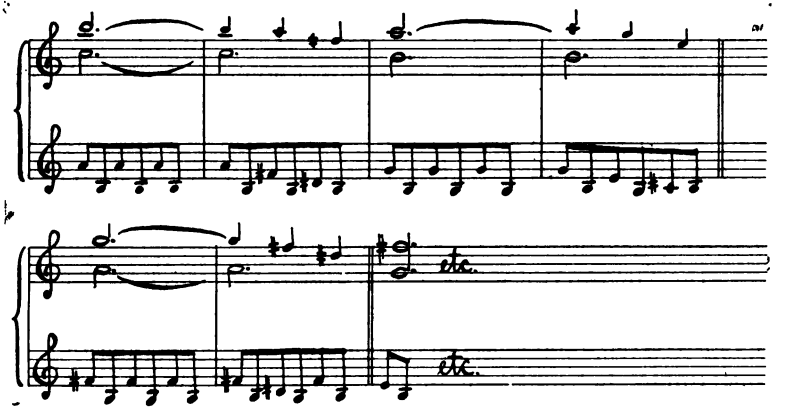
Noch stärkere, wohl auf Dittersdorf zurückzuführende Spuren zeigen Müllers „Schwestern von Prag“ (Komische Oper in 2 Akten von Joachim Perinet, nach dem gleichnamigen Lustspiel von Hafner, 1. Aufführung: 11. III. 1794).

Diese Oper ragt aus dem Verfall, der gleich nach dem „Sonnenfest“ beginnt, hervor, in ihr erhebt sich Müller weit über die meisten seiner übrigen Werke. Sie ist mit viel grösserem Fleiss und grösserer Sorgfalt gearbeitet, und der komische Teil ist ihm hier bei weitem besser geglückt, als im „Neusonntagskind“ oder in „Kaspar dem Fagottisten“, ganz zu schweigen von den Werken der späteren Perioden. Sein Vorbild Dittersdorf hat er in den „Schwestern von Prag“ fast erreicht; nur ist er zu sehr von ihm abhängig.

Leider ist das Libretto, das bedeutend tiefer als die Musik steht, wieder mit allen Mängeln der damaligen Operntexte behaftet. Entführungs-, Verwechslungs- und Verkleidungsszenen stehen an der Tagesordnung; alle Arten von Liebhabern, alle um dieselbe Schöne freiend, werden uns vorgeführt, die üblichen Bedientenstreiche werden aufgewärmt, und die unglaublichsten Vorgänge den Zuhörern glaubhaft zu machen versucht.

Die Ouverture ($^3/_4$ C-dur, Allegro) besteht aus nur einem Satz in Rondoform mit sehr kurzer Durchführung in der Mitte; sie ist fliessend gearbeitet, aber nicht bedeutend. Den

Mittelsatz sucht der Komponist durch ein paar Modulationen, die er mit Hilfe einiger verminderter Septimen-Akkorde herbeiführt, harmonisch etwas interessanter zu gestalten. Kurz zuvor finden sich sogar ein paar Takte, die man bei Müller als unerhörte Kühnheit bezeichnen kann



Orchesterbesetzung: Streichquintett, Flöten, Clarinetten, Oboen, Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken.

Die Oper wird durch ein Duett (Allegro moderato Es-dur C) zwischen Herrn von Brummer und seinem Diener Kaspar eröffnet, in welchem jener empört von diesem Aufklärung über die Vorgänge in seinem Hause verlangt. Eine kurze Orchestereinleitung schildert mit Hilfe einiger Syncopen-Schläge das aufgeregte Wesen von Brummers. Seine Ungeduld wird im Duett durch aufwärtssteigende Chromatik zum Ausdruck gebracht. Gleich die erste Szene erinnert sehr an italienische Vorbilder, besonders durch das häufige Wiederholen desselben Tons; bisweilen sind auch Mozartsche Einflüsse zu spüren. Die Begleitung ist ziemlich selbstständig, auch abwechselungsreicher und melodischer wie in den meisten anderen Werken Müllers, wo die Begleitung mit der Singstimme geht. Sehr ansprechend ist das sich anschliessende Strophenlied Kaspars: „Bei grossen und statt-

lichen Herrn möcht' ich wohl ein Papagei sein." Nr. 3 macht uns mit dem erfolgreichen Liebhaber der Tochter von Brummers, Herrn von Gerstenfeld, bekannt, der sich durch eine Arie (Adagio B-dur): „Glück wohnt nur bei treuer Liebe" einführt. Diese Arie könnte von Mozart sein. Wie dem „Sonnenfest der Braminen" ist auch der „Schwerster von Prag" gute Charakteristik der Personen nachzurühmen. Hervorgehoben werden muss dabei die Figur des von Gerstenfeld, der mit vieler Ritterlichkeit und grösserer Tiefe ausgestattet ist, als seine Nebenbuhler. Die erwähnte Hauptarie von Gerstenfelds: „Glück wohnt" etc. wirkt in erster Linie durch ihre Rhythmik, namentlich die Synkopen in der Begleitungsform sorgen für Abwechselung.

Im Allegro-Teil machen sich einige Mozartsche Vorhalte bemerkbar. In Nr. 4 lernen wir Gerstenfelds Bedienten Johann kennen, aus dessen Munde wir das auch ausserhalb der Bühne bekannt gewordene Lied: „Ein Mädel und ein Glasel Wein, das ist halt excellent" vernehmen. Ueber die Entstehung und historische Entwickelung dieser Melodie vgl. Max Friedländer: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Seite 473:

„Perinet, der Librettist der „Schwestern von Prag" entnahm den Anfang des Liedes dem Volksmunde. In Kurz-Bernardons deutschen Arien I 322 steht ein Lied mit dem Beginn: „Ein Mägdel und ein süsser Wein sind delikate Sachen", und aus dem Jahre 1782 liegt eine Stammbucheintragung aus Jena vor: „Ein Mädel und ein Glässgen Wein kurieren alle Not." Drei Jahre vorher hatte Goethe in „Jery und Bätely" die Verse singen lassen:

„Ein Mädchen und ein Gläschen Wein
Kurieren alle Not.
Und wer nicht trinkt und wer nicht küsst,
Der ist so gut wie tot."

Die Wenzel Müllersche Melodie wirkt noch jetzt fort in den weit bekannten Studentenliedern: „Was ist des Lebens

höchste Lust? Die Liebe und der Wein" und: „Ich hab' den ganzen Vormittag auf meiner Kneip' studiert." Abbé Gellinek in Wien hat um das Jahr 1800 sechs Variationen für Klavier über diese Melodie veröffentlicht." In Erks Germania 1869 findet sich zu dieser Melodie auch der Text von Johann Martin Miller 1776: „Mir ist doch nie so wohl zu Mut, als wenn du bei mir bist."

No. 5 enthält ein Duett zwischen den beiden Bedienten Kaspar und Johann: „Marsch fort, sonst schlag' ich dich aufs Maul." Die Bedientenseelen sind durch möglichst simple Musik treffend charakterisiert. Vom Parlando ist in dieser Szene viel Gebrauch gemacht. Der Witz, den der Librettist dieser Szene zu verleihen sucht, besteht darin, dass Kaspar, dem von seinem Herrn aufs strengste verboten ist, irgend jemanden in das Haus zu lassen, „sei es gehend, fahrend; reitend, fliegend oder hüpfend," an Johann, in Anspielung auf seinen Namen Johann Krebs, das Verlangen stellt, in das Haus hineinzukriechen(!), wozu sich denn auch Johann nach langem Sträuben herbeilässt.

In No. 6 (B-dur $^2/_4$ Allegretto) tritt der Schneidergeselle Krispin auf mit dem Lied: „Ich bin der Schneider Kakadu". Dieses Stück, welches vor 100 Jahren geradezu Aufsehen erregt hat, ist ein Strophenlied, in den beiden ersten Strophen mit Achteln, in der dritten Strophe mit sechzehnteln und sechzehntel Triolen begleitet. Die von Müller hierdurch angedeutete Variationsfähigkeit wurde von mehreren Komponisten weiter erprobt. Thaddäus Weigl schrieb 1797 in Wien 6 Veränderungen für Pianoforte über dieses Thema und selbst Beethoven benutzte noch 1824, ein paar Jahr vor seinem Tode in seinem „Adagio, Variationen und Rondo für Pianoforte, Violine und Violoncell" op. 121a das beliebte Thema vom Schneider Kakadu. Auch im Quodlibet „Rochus Pumpernickel", das in den Jahren 1810—20 sehr populär war, findet sich dieses Thema. Im Jahre 1799 musste auf Beschwerde der Schneiderzunft in Hamburg der Schneider Kakadu in einen

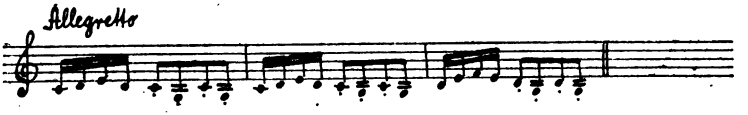
Scheerenschleifer verwandelt werden (vgl. H. Uhde: „Das Stadttheater in Hamburg“ 1879). Anfang des 19. Jahrhunderts entstand ein Gegenstück unter dem Titel: „Das Schneider-Genie“: „Ich bin der Schneider Wetz, Wetz, Wetz, gereist durch die halbe Welt“, das auf fliegenden Blättern verbreitet und noch 1841 in Algiers Universalliederbuch, Reutlingen, direkt hinter dem ursprünglichen Gedicht Perinets abgedruckt worden ist.[9]

Ueber No. 7 und 8 ist nichts besonderes zu bemerken. In No. 9, einem Terzett zwischen v. Gerstenfeld, Kaspar und Wilhelmine (Allegretto G-dur): „O Geliebte, welche Freude, dich hier so allein zu sehen“ ist die Melodik recht banal und passt garnicht zu Gerstenfeld, wie er sich in seiner ersten Arie einführte. Gut getroffen ist hingegen die Stelle, als Gerstenfeld den zwischen ihm und Wilhelmine als Sittenrichter postierten Kaspar durch Geld zu bestechen sucht, und plötzlich unerwartet Mollklänge in die heitere Musik hineintönen bei der Stelle: „Allzuschwach ist die Natur“, wo Kaspar durch die Halbtöne weinerlich die Schwäche des menschlichen Geschlechts auszudrücken sucht.

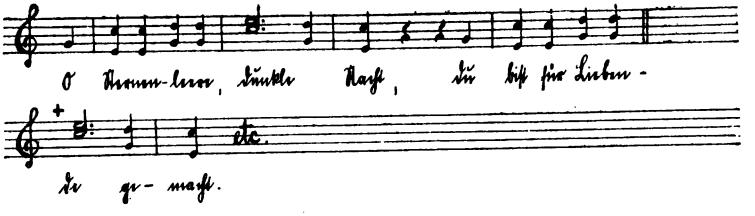
No. 11 und 12 führen uns in das Eheleben Herrn und Frau v. Brummers ein, dessen Fesseln beide lebhaft beklagen. Herr v. Brummer vertraut seinen Weltschmerz seinem Lieblingsinstrument, dem Violoncell, an, dem er die rührseligsten Töne zu entlocken sucht. Das Finale des 1. Akts, das sich daran anschliesst, lässt wieder verschiedentlich die Einflüsse von Müllers Lehrer Dittersdorf erkennen, der bekanntlich dem Finale eine wichtige Stellung einräumte und ihm besonders in „Doktor und Apotheker“ 1786 eine grosse Ausdehnung gegeben hat. Müllers Finale im 1. Akt der „Schwestern von Prag“ umfasst sogar 44 Seiten im Klavierauszug; jedoch würde es bei einigen Kürzungen grössere Wirkung ausüben. Eine immerwährend wiederkehrende Geigenfigur:

---

9. Vgl. Max Friedländer: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert.



sucht uns in die romantische Nachtstimmung einzuführen. Sämtliche Liebhaber der Wilhelmine treten nacheinander auf, um auf den verschiedensten Instrumenten ihre Liebe in Form eines Ständchens zum Ausdruck zu bringen. Zunächst besingen Wilhelmine und deren Zofe Lorchen in einem Duett die „sternenleere, dunkle Nacht", verfallen dabei aber sehr in einen trockenen Ton und auch in sehr ungeschickte Deklamation:

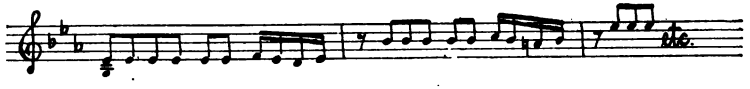


Von den Liebhabern erscheint zuerst v. Gerstenfeld auf der Bildfläche, und zwar mit einer Violine; im volkstümlichen Ton singt er von Damon, der klagend durch die Flur irrt, seitdem ihn Doris mied. Darauf tritt der Chevalier Chemise mit der Flöte auf; er wird in Wort und Ton sehr karikiert dargestellt, da ihm in der Hauptsache nur zwei Töne in seiner Melodie zu Gebote stehen. Allmählich kommt mehr Leben in die Szene, da die Nebenbuhler von ihrer gegenseitigen Anwesenheit Kenntnis bekommen. Zum Ueberfluss kommt auch noch der Bediente Johann hinzu, der seiner Liebe zur Kammerzofe in Tönen Ausdruck zu verleihen sucht, und zwar als Melancholicus in g-moll; als Lieblingsinstrument hat er sich die Posaune auserwählt. Von jetzt ab schwillt das Ensemble mehr und mehr an. Vor dem Auftreten Johanns hatten wir ein Terzett, jetzt ein Quartett. Zu bemerken ist jedoch, dass in Wirklichkeit der vierstimmige Gesangssatz

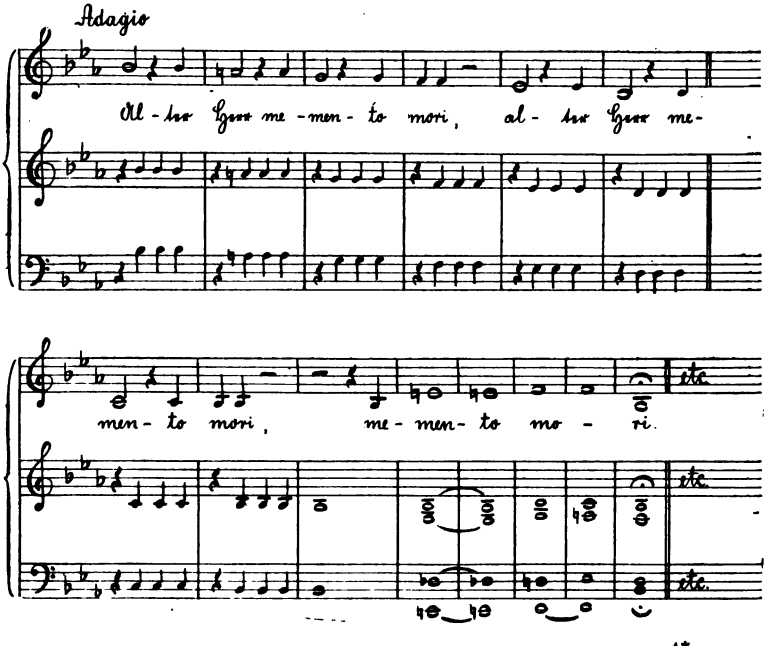
nur selten aus 4 Stimmen besteht; oft lässt sich nur Zweistimmigkeit mit der Verdoppelung entdecken, bisweilen erleichtert sich der Komponist seine Arbeit dadurch, dass er die Stimmen unisono ohne bestimmte Absicht singen lässt. Das Ensemble wird durch den in einer lyrischen Szene mit der Leyer auftretenden Krispin zum Quintett. Damit niemand fehlt, erscheint auch noch Kaspar mit dem Hackebrett und zum Schluss noch Herr v. Sperlinghausen. Also Septett! Dem auf die Dauer sehr ermüdenden Konzertieren der Liebhaber wird endlich durch das Dazwischenkommen v. Brummers und Kunegundes ein Ende bereitet. Die jetzt vollzählig versammelten zehn Personen des Stücks beginnen nach einem bewährten, auch noch von Lortzing benutzten Rezept, im Finstern herumzutappen und erwischen einer den andern, bis plötzlich aus aller Munde ein kräftiges „Halt“ ertönt. Die Szene wird immer erregter, die Liebhaber ziehen die Degen, die Diener gehen mit den Fäusten aufeinander los. Auch die Musik nimmt hier ziemlich leidenschaftlichen Charakter an, bis plötzlich der unvermeidliche Nachtwächter auf der Bildfläche erscheint und durch Absingen seines Verses alles zum Schweigen bringt. Durch die Musik wird gut zum Ausdruck gebracht, wie allmählich der Lärm verstummt, und nach und nach völlige Ruhe eintritt. Noch einmal wird es lebendig, als die Nachtwächter und Laternenanzünder in grosser Zahl herbeigelaufen kommen und Kaspar als Opfer davonschleppen. Diese ebenso realistische, wie poetische Prügelszene ist wohl das Hauptstück der „Schwestern von Prag“ und eine derjenigen Leistungen, die Müllers Popularität rechtfertigen.

Der 2. Aufzug fällt musikalisch gegen den ersten ab; wie stets, so vermissen wir auch in diesem Werk die Fähigkeit Müllers, bei länger ausgedehnten Opern auf die Dauer zu interessieren. Die Melodien werden wieder sehr schablonenhaft, teilweise auch banal. Recht dürftig ist namentlich Wilhelmine gezeichnet. Einen Lichtblick gewährt da-

gegen noch einmal No. 18 (Largo maestoso Es-dur), die Arie von Gerstenfelds, in der er als Arzt verkleidet Wilhelmine in Behandlung nehmen will. In dieser Arie zeigt Müller, der hier einen gewaltigen Anlauf nimmt, dass er zu Zeiten auch einen köstlichen Humor besitzt, den er leider nur zu selten so trefflich zum Ausdruck bringt, wie hier. Unangenehm berühren nur im Beginn des Allegros die Anklänge an die Zauberflötenouverture, welches Thema bekanntlich auch schon in einer Klaviersonate Clementis sich vorfindet.

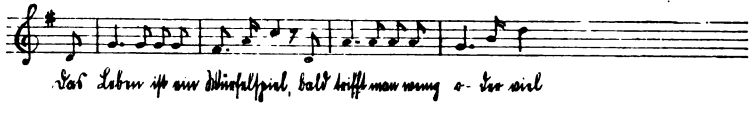


Dagegen ist dem Komponisten die Stelle: „Alter Herr, memento mori" vortrefflich gelungen: Nach einem übermütigen Allegro tritt folgendes Adagio ein:

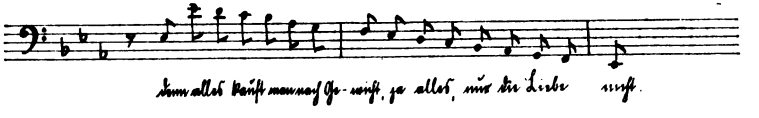


Die Wirkung liegt in dem Tempokontrast, und zweitens darin, dass der so unvermutet kommende langsame Satz so bekannt (an die Italiener, an Mozart) anklingt. In dieser parodistischen Keckheit liegt die Originalität von Müllers Humor. Das Finale des zweiten Akts, weniger lang ausgesponnen, als das des ersten Akts, bietet musikalisch wenig Interessantes. Auch die Handlung lässt wieder sehr zu wünschen übrig. Da v. Brummer bei der grossen Zahl der Bewerber um die Hand seiner Tochter sich keinen andern Rat weiss, so will er die Entscheidung seiner sehnsüchtig aus Prag erwarteten Schwester überlassen. Der Witz der Handlung besteht nun darin, dass die Liebhaber, um der Entscheidung zuvorzukommen, ihre Bedienten nacheinander, als Schwester von Prag verkleidet, auftreten lassen, doch wird jedesmal die Entlarvung von gegnerischer Seite herbeigeführt, bis es endlich von Gerstenfeld gelingt, den Sieg davonzutragen. Die Musik ist in diesem Finale zu wenig dramatisch angelegt und seine einzelnen Stücke bringen nur Gemeinplätze. So lässt sich auch dieses hervorragende Singspiel Müllers nicht von Ungleichheit freisprechen.

Von den Müllerschen Produktionen des Jahres 1796 sei auf das „Schlangenfest zu Sangora“ hingewiesen, das er als Seitenstück zum „Sonnenfest der Braminen“ komponierte, ohne es jedoch im entferntesten musikalisch zu erreichen. Auch die Handlung des „Schlangenfest zu Sangora“ ist äusserst konfus. Die Leute kommen, man weiss nicht woher, bleiben und singen, man weiss nicht wozu, und gehen, man weiss nicht wohin. Im ersten Akt ist die Handlung, wenn man dies überhaupt eine Handlung nennen will, geendet, im 2. fängt sie wieder an und endet ebenso, nur dass der Sohn hier tut, was der Vater im ersten Akt getan. Die einzige aus dieser Oper bekannt gewordene Arie des Jocolo: „Das Leben ist ein Würfelspiel“, die melodisch sich auszeichnet



ist nicht von W. Müller, wie bisher angenommen wurde, sondern von Elmenreich,[10] und hat nur als Einlage Verwendung gefunden. Gut gelungen ist der Kanon im 2. Akt: (Adagio Es-dur) „Was nutzen Scepter, Land und Kronen". Dieser schlichte sentimentale Gesang weist unwillkürlich auf Lortzings später so berühmt gewordenes „Einst spielt ich mit Scepter" hin sowohl in der Stimmung, wie in einzelnen melodischen Wendungen. Wenn Müller dieses Quartett als Kanon bezeichnet, ist hierunter jedoch nicht etwa ein streng durchgeführter Kanon zu verstehen. Die einzelnen Stimmen bringen nacheinander das Thema, während die andern frei dazu kontrapunktieren. Eigenartig wirkt der Schluss dieses Gesanges, wo die beiden Bassstimmen (Monbu und König) unisono ohne jede Begleitung bei der Stelle: „Denn alles kauft man nach Gewicht, ja alles, nur die Liebe nicht" die Es-dur Tonleiter zwei volle Oktaven abwärts singen.



Grösseren Erfolg erzielte das zwei Monate später (14. II. 1797) zum ersten Mal zur Aufführung gebrachte „lustige Beylager" (Singspiel in 2 Aufzügen, bearbeitet nach dem Hausregenten von Joachim Perinet). Auch die strenge Kritik liess es ausnahmsweise nicht an Anerkennung fehlen. So heisst es noch 1816 in der „Bäuerleschen Theaterzeitung" IX, 1816 No. 9 gelegentlich einer Besprechung der Aufführung am Linzer Theater:

„Die Musik zur vorliegenden Oper ist ein Meisterstück. Ohne dem Dichter zu nahe zu treten, so muss man dennoch gestehen, dass man auf solche schaalen Worte, die vor einigen

10. Vgl. die Besprechung in der Allg. musikal. Zeitung, Jahrg. 1809, S. 477, wo es zum Schluss heisst: „U. a. war sogar die bekannte Arie von Elmenreich: „Das Leben ist ein Würfelspiel" eingelegt. (Vgl. ausserdem die Originalpartituren.)

20 Jahren gefielen, nur mit Mühe etwas Gutes schreiben kann, und Müller behandelt doch den Stoff so leicht, so freundschaftlich, so durchdacht! Wie herrlich wirkt sein Spiel mit gewissen Worten, die der Scherz eben aufwirft, und mit denen der Wirbel der Musik sich herumtreibt. Das Finale des 2. Akts kann klassisch genannt werden; es liegt in demselben solcher Reichtum der Ideen, dass mancher unserer heutigen Komponisten Stoff für drei lustige Opern fände. Von den übrigen Musikstücken wollen wir garnicht sprechen, weil sie ohnehin in ihrer Art ausgezeichnet sind."

Und gelegentlich einer Neueinstudierung des Werks am Leopoldstädtischen Theater (Wien 1825) schreibt der Berichterstatter der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" (Jahrgang 1825), der sonst ziemlich streng mit dem Vielschreiber W. Müller verfährt:

„Jahre sind dahin-geschwunden, seit diese köstliche Dummheit (vom scurrilen Hoffmann also getauft) elektrisierend auf alle Lachmuskeln wirkte, und der Geschmack hat indessen eine andere Richtung erhalten. Aber Müllers barocke Charakteristik verleiht dieser originellsten aller musikalischen Parodien noch immer den alten Reiz, und Referent legt freimütig das Bekenntnis ab, dass er sich von den Sterbeszenen des 2. Finales jedesmal wie vom Tarantelstich getroffen und unwiderstehlich in den tollen Spuk hineingerissen fühlt."

Es ist wieder eine Müllersche Verwegenheit, sämtliche zehn Personen des Stückes nach einander sterben zu lassen, nachdem sie einzeln ihrem Gram und Schmerz über den vermeintlichen Tod der Gräfin Ausdruck verliehen, bis endlich die Gräfin, gerührt durch soviele unerwartete Teilnahme, die Toten durch Posaunentöne wieder auferstehen lässt, so dass die so glänzend vorbereitete Hochzeit stattfinden kann.

Mit den „12 schlafenden Jungfrauen", Drama von Hensler (12. X. 1797), denen 1798 und 1800 ein 2. und 3. Teil folgte, sowie der „Teufelsmühle am Wiener Berg" (1799) und dem „Teufelsstein zu Mödlingen"

(1800), zu welchen Stücken sämtlich Hensler das Libretto geliefert hatte, sehen wir Müller sein eigenstes Gebiet betreten, nämlich das der Ritter- und Geisterpoesie. Wenn derartige Produktionen auch nur einer sehr niedrigen Kunstgattung zugezählt werden dürfen, so hat es Müller doch verstanden, etwas ganz eigenartiges auf diesem Gebiet zu leisten. Will man diesen Kompositionen überhaupt gerecht werden, so darf man die Musik unter keinen Umständen mit derjenigen höherer Kunstgattungen vergleichen wollen. Es wäre verkehrt, Esprit, Witz, leichten, prickelnden Humor in diesen Werken zu suchen, wie wir ihn in den komischen Opern eines Mozart, Dittersdorf, Lortzing oder Müllers „Schwestern von Prag" finden. Hier haben wir es nur mit Niedrigkomischem zu tun, für das allein der Ton der Gassenmusik mit seinem unbewussten und deshalb oft viel derber wirkenden Humor am Platze ist. Keine Märchenprinzen werden uns vorgeführt, auch keine höfisch erzogenen Ritter, die ihren Tatendrang in den Dienst einer schönen Frau gestellt, sondern plumpe, vierschrötige Rittergestalten, die auf „Morithaten" gegen Riesen und Teufel ausziehen, von feinerer Bildung nichts wissen, sondern mit ihren groben Spässen die Lachlust des Publikums herausfordern sollen. Zu tadeln ist an diesen Werken, dass sowohl Libretti wie Musik zu sehr über einen Kamm geschoren sind. Es ist immer wieder dasselbe, was dem Hörer in den verschiedenartigsten Variationen vorgeführt wird.

Schon ein Blick auf die Anfänge dieser drei, nur als Muster aus der grossen Gattung herausgenommenen Werke belehrt uns darüber.

Beginn der „12 schlafenden Jungfrauen":

„Es lebte, wie die Sage heisst,
Ein Ritter schon vor langer Zeit,
Der sich verschrieb dem bösen Geist,
Zu leben froh in Herrlichkeit."

Beginn der „Teufelsmühle":

„In jener Mühle, wie bekannt,
Da hauste Kilian,
Der Teufelsritter einst genannt,
Es war ein böser Mann.
Es sind jetzt bald an 30 Jahr,
Verschrieb er sich dem Satan gar.“ etc.

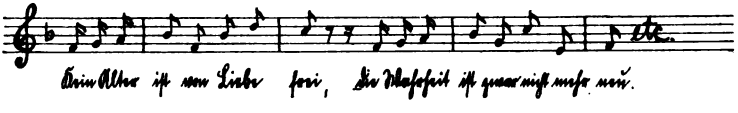
Beginn des „Teufelsstein zu Mödlingen“:

„Es hatte auf der Felsenburg
In jenem dichten Wald
Ein Unhold gar ein böser Mann
Einst seinen Aufenthalt.“

Ebenso schablonenhaft wie die Verse sind die Melodien. Bei jeder Melodie hat man das Gefühl, sie schon vorher gehört zu haben; bei einer 8-taktigen Periode ist jeder noch so empfindungsarme Musiker imstande, wenn er die zwei ersten Takte gehört hat, die fehlenden sechs Takte mit Sicherheit zu erraten.

Zur Aehnlichkeit der Melodien vgl. den Beginn der kurz aufeinanderfolgenden Gesänge in der „Teufelsmühle“:

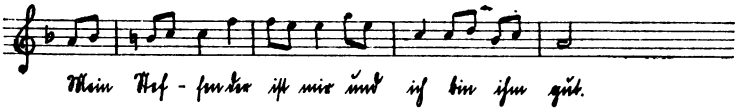
und[11]:



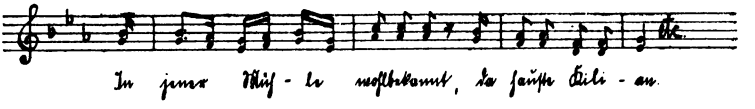
Schlechte Deklamation ist an der Tagesordnung z. B.:

---

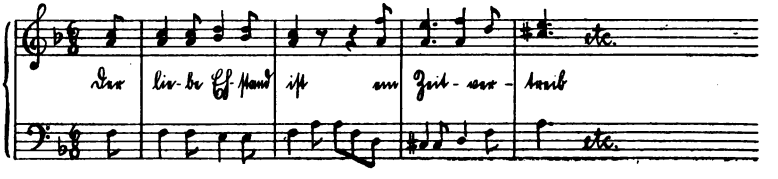
11. Derselbe Text befindet sich in der Zauberoperette „Das Sternenmädchen“ von Hieronymus Payer, Wien 1815, dessen Melodie, die bei weitem gefälliger wie die Müllersche ist, sehr beliebt war und in die Böhmesche Sammlung (F. M. Böhme: Volkstümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert) Aufnahme gefunden hat.



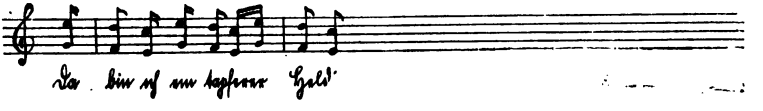
Den Typus der Gesänge in der Teufelsmühle lernt man gleich im Anfang kennen:



Unter die hervorragenden Nummern gehört zunächst das Terzett No. 7: „Der liebe Ehestand ist ein Zeitvertreib". Sein Humor liegt in dem absichtlich ungeschickten Vortrag des Textes.



Ein frischer Zug weht durch Kaspars Lied (Teufelsmühle No. 10). In dem Motiv:



wirkt er am stärksten.

In allen diesen Ritteropern haben wir einen Kampf zwischen dem guten und dem bösen Prinzip. Die Erlösung wird stets nach dem klassischen Vorbild der „Zauberflöte" und „Kaspars des Fagottisten" durch einen Auserwählten herbeigeführt, der die gefährlichsten Abenteuer besteht, den bösen Feind siegreich überwindet und durch Liebe seinen Lohn erhält. Wie in der Zauberflöte ist er stets auf seiner

Bahn durch Genien geleitet, die ihm hilfreich zur Seite stehen, nur dass hier alles ins Burleske übertragen ist. Der Schaulust der Menge wird gebührend Rechnung getragen durch fortwährende Verwandlungen, Geisterspuk, übernatürliche und unheimliche Wesen, Donnerschläge und sonstige nervenerregende Mittel. Auch das durch die Zauberflöte so beliebt gewordene Glöckchenspiel darf fast nie fehlen.

Befriedigend gelungen ist die Gegenüberstellung des guten und bösen Prinzips in den „Zwölf schlafenden Jungfrauen", wo im 3. Akt der Chor der Jungfrauen den Ritter zum Erlösungswerk anspornt, während unmittelbar darauf der Chor der bösen Geister ihn abzuschrecken sucht. Ja, der in der Kunst des Kontrapunkts wenig bewanderte Komponist wagt es hier sogar, gleichzeitig die anspornenden und warnenden Stimmen erschallen zu lassen, und kommt dabei mit primitiven Mitteln zu einem guten Effekt. Ueberhaupt verdienen die „zwölf schlafenden Jungfrauen", was die musikalische „Arbeit" betrifft, besonders hervorgehoben zu werden. Schon die Ouverture zeichnet sich vor den meisten anderen Müllers durch feinere Arbeit aus: Da wo das eine Instrument den Faden verloren zu haben scheint, nimmt ihn ein anderes geschickt auf. Zwischen Flöten und Oboen scheint sich ein Wettlauf abzuspielen, der durch die Wiederkehr des markanten ersten Themas beendet wird, welches plötzlich in etwas veränderter Form von allen Instrumenten zugleich angestimmt wird.

Recitative finden sich in diesen Zauberpossen nicht, wie auch in den übrigen Müllerschen Werken mit nur ganz wenigen Ausnahmen; dagegen macht Müller öfter, jedoch mit wenig Glück vom Melodrama Gebrauch.

Den übernatürlichen Wesen sind oft einfache Landleute gegenübergestellt, deren Naivität infolge der etwas gar zu simplen Melodik den Hörer auf die Dauer ermüdet. Ganz aus der Rolle fällt der Komponist im 4. Akt der „12 schlafenden Jungfrauen", wo die Müllerstochter plötzlich die aller-

schwierigsten Koloraturen zu singen beginnt, während wir sonst bei Müller dankbar anerkennen müssen, dass er sich von unpassenden Italianismen möglichst freizuhalten sucht.

Aus dem musikalisch am tiefsten von diesen drei Werken stehenden „Teufelsstein zu Mödlingen" möge des echt Müllerschen Einfalls Erwähnung getan werden, dass plötzlich ein Chor von Hähnen und Hühnern auf der Bühne sein fröhliches „Kikeriki" und „tuk, tuk, tuk" erschallen lässt; und darauf zum fröhlichen Tanz antritt: „Auf zum schönen Reigentanz, 's ist ein Freud, 's ist ein G'tanz". Der Scherz wird noch dadurch gesteigert, dass für diesen Hühnerchor die Krone aller Bänkelsängermelodien: „Ach du lieber Augustin" verwandt ist.

W. Müller hat diese Volksmelodie auch in „Schlossgärtner und Windmüller" (1813) angebracht, und zwar unter Zugrundelegung des Originaltextes, als Marthe allzufrüh über den vermeintlichen Tod ihres Gatten Augustin frohlockt.

Auf die anderen aus der Periode von 1783—1807 erhaltenen Werke Müllers einzugehen, würde nur zu Wiederholungen führen. In allen begegnen uns groteske Spässe und drollige Einfälle, deren Wirkung eine zwar kunstlose, aber ebenfalls witzig eingestellte Musik unterstützt oder gar erst ermöglicht.

Zur Ergänzung der biographischen Notizen dieses Abschnitts wäre Müllers Verheiratung mit Anna Trautmann (um 1790) nachzutragen. In diesem[12] Jahr finden wir Madame Müller als Sängerin an der Leopoldstädter Bühne tätig; ihr definitives Engagement erfolgte VII. 1793. Aus dieser Ehe war eine Tochter Therese hervorgegangen, welche später unter dem Namen Therese Grünbaum eine sehr gefeierte Sängerin wurde.

Ein Engagement dieser zärtlich geliebten Tochter an das

---

12. Vgl. Sonnleithner.

Landestheater zu Prag war die Veranlassung, dass auch Wenzel Müller der Leopoldstädter Bühne 1807 auf einige Jahre den Rücken kehrte, um an der Prager Bühne als Kapellmeister zu wirken.

Kapitel III.

Müllers Aufenthalt in Prag (1807—1813).

Nach allen zeitgenössischen Berichten zu urteilen, scheinen die 6 Jahre, die Müller in Prag verbrachte, zu den am wenigsten glücklichen und erfolgreichen seines Lebens gehört zu haben. Er sah sich plötzlich in eine musikalische Sphäre versetzt, in der er sich durchaus nicht wohl fühlte. Ausserdem lagen die Verhältnisse in Prag insofern ziemlich schwierig, als im Jahre 1807 die italienische Oper sich aufgelöst hatte, und nun Direktor Liebich mit einem vollständig neu gebildeten Ensemble zum ersten Mal mit deutschen Aufführungen in die Oeffentlichkeit trat. Wenzel Müller war der verantwortungsvolle Posten eines Operndirektors und Kapellmeisters zugefallen, dem er jedoch nicht gewachsen war. Er entwickelte zwar eine fieberhafte Tätigkeit im Einstudieren neuer Opern, brachte allwöchentlich ein neues Werk zur Aufführung, naturgemäss aber mangelte es an der nötigen Sorgfalt. Seiner Natur entsprechend setzte er wohl auch mehr Singspiele und Musik leichteren Genres auf das Repertoire, als den musikliebenden Kreisen Prags angenehm war. Für die in Prag so beliebte Kunst Mozarts scheint ihm das rechte Verständnis gefehlt zu haben. Anfangs weigerte er sich sogar, Mozartsche Opern zu dirigieren, so dass an seiner Stelle der Orchesterdirektor Kral die Aufführungen leiten musste. Als er sich später doch dazu herbeiliess, liessen die Aufführungen sehr viel zu wünschen übrig. In der Presse erfuhr Müller arge Anfeindungen. Der Bericht-

erstatter der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“[1] wirft ihm vor: „dass Herr Müller weder Partituren vom Blatt lesen könne, noch daraus accompagniere, dass er nicht imstande sei, Fehler einer schlecht geschriebenen Partitur zu verbessern“, empfiehlt ihm, sich mit Matthesons „vollkommenem Kapellmeister“ bekannt zu machen, und dergleichen mehr. Dass man es hier mit gehässigen Verleumdungen zu tun hat, liegt auf der Hand. Denn einem Komponisten, der selbst schon über 80 Orchesterpartituren geschrieben, darf man wohl zutrauen, dass er im Lesen von Partituren einige Uebung besitzt und auch mit Leichtigkeit Fehler herausfindet. Grössere Berechtigung scheinen dagegen die Klagen über mangelhafte Aufstellung des Orchesters zu haben, ebenso die über das plötzliche Retardieren beim Eintritt seiner Tochter. Mit seinen eigenen Kompositionen hatte Müller in Prag keinen rechten Erfolg. Zwar ergötzte sich das Publikum an einigen älteren, neu einstudierten Werken, wie „die Schwestern von Prag“, „Das Schlangenfest in Sangora“, „das Neusonntagskind“, besonders als W. Müller persönlich in dieser Oper auf der Maultrommel konzertierte. Aber von seinen eigens für Prag komponierten Werken vermochte keins festen Fuss zu fassen. Leider ist es heut unmöglich, sich über diese Stücke ein Urteil zu bilden, da das Archiv des Landestheaters in Prag kein Material mehr besitzt. Ihre Namen stehen in Müllers Selbstverzeichnis der für Prag komponierten Opern.

Die erste dieser Prager Opern „Javina“ hat Müller zum Debut für seine Tochter geschrieben (21. V. 1807).

Die Fabel des Stücks ist eine gänzlich verunglückte Kopie der „Fanisca“ von Cherubini, die kurz zuvor von Müller zur Aufführung gebracht war, die Musik ermüdete durch die vielen Sopran-Arien, die Müller für seine Tochter geschrieben, so dass das Stück nach wenigen Aufführungen wieder abge-

1. Band IX, 2. Sept. 1807.

setzt werden musste. Hierdurch entmutigt, scheint Müller seine kompositorische Tätigkeit in den nächsten Jahren sehr eingeschränkt zu haben. Von Zeit zu Zeit brachte er sich nur durch Arien, die er für die Tochter in andere Opern einlegte, in Erinnerung. In seinem Selbstverzeichnis führt er die Titel von 5 unvollendet gebliebenen Werken auf. Nur im Jahre 1811, das durch den Abgang und die Krankheit von Sängern Störungen hervorrief, scheint man sich durch häufige Aufführungen Müllerscher Zauberpossen geholfen zu haben. In dieser Zeit (1810/11) entstand auch „Die Wunderlampe" (Zauberoper in 4 Aufzügen von Aloys Gleich), ein Libretto, das deswegen hervorgehoben zu werden verdient, weil es aus „Tausend und eine Nacht" stammt, und Müller mit seiner Komposition das der Ritterposse verwandte Gebiet der noch jungen Märchenoper betrat. Vor ihm hatte William Shield (London 1788) in seinem „Aladin" denselben Stoff bearbeitet.[2] Müllers „Wunderlampe" wurde 1826 in Wien zur „Zauberlampe" und 1834 zur „Zauberlaterne" umgeändert. Ausser dieser „Wunderlampe" führt Müllers Selbstverzeichnis noch als in dieser Periode entstanden an: „Simon Plattkopf", „Der Tu nicht gut", „Samson", ein Melodrama, und ausser 5 unvollendet gebliebenen Opern noch mehrere Gelegenheitsstücke in 1 Akt, „Oesterreich über alles" mit Musik, „Eugenius II." mit Musik, ,,Orion" und ,,Es ist Friede", sehr viele Pantomimen und Ballets, auch einige Kirchenmusik, wie auch grosse Symphonien, sehr viele Harmoniemusik, auch einige Klaviersonaten. Von allen diesen Werken scheint sich nichts erhalten zu haben. Besonders hervorzuheben wäre nur noch: „Ein grosses musikalisches Kriegsgemälde, die Schlacht vorstellend, in 4 Sätzen mit Chören und türkischer Musik", welches im Graf Waldsteinschen Garten zu Prag am 24. Juni 1810 von der Prager Tonkünstlersozietät mit Beifall aufgeführt wurde. Ein Bericht

2. Vgl. Leopold Schmidt: Zur Geschichte der Märchenoper.

über diese Programmmusik (A. M. Z. XII S. 726) meldet, „dass der Kanonendonner und das Petolonfeuerwerk mittelst Maschinen noch natürlicher als in der Natur dargestellt wurde, so dass die ganze Versammlung begeistert durch die Wunder der Musik sich mit lachendem Munde in das Getümmel der heissesten Schlacht gezaubert glaubte.“ Ueber den Wert der Musik schweigt dagegen die Kritik.

Nach Teuber[3] sprach es im Jahre 1812 der böhmische Landtag aus, „dass der 2. Endzweck der Bühne in Anbetracht des deutschen Singspiels bisher gar nicht erreicht, im Gegenteil dieses weit unter die Mittelmässigkeit herabgesunken und zum Gespött des Publikums geworden sei.“ Die Folge hiervon war, dass Müller von der „vornehmen Kapellmeisterei“ Abschied nahm und sich zur Leopoldstädtischen Bühne in Wien zurückbegab. Am 15. VI. 1813 sehen wir ihn zum ersten Male wieder als Dirigenten an der Stätte seiner ersten grossen Erfolge tätig. Die geliebte Tochter, von der er sich nur schweren Herzens hatte trennen können, vermählte sich noch im selben Jahre mit dem Tenoristen Grünbaum von der Prager Bühne. Die Gattin hatte M. kurz vor dem Weggang von Prag am 21. Dezember 1812 verloren.

Die Schuld am Verfall der Prager Oper fällt weniger auf W. Müller als auf den Direktor Liebich, der ein innerhalb bestimmter Grenzen bedeutendes Talent auf einen falschen Posten stellte.

Durch Karl Maria von Weber, der nach einer halbjährigen Zwischenzeit Müllers Nachfolger wurde, gelangte die Prager Oper schnell wieder auf die vormalige Höhe.

---

3. Vgl. Oscar Teuber: „Geschichte des Prager Theaters“. 2. Teil 1885, S. 435.

Kapitel IV.

Müllers ferneres Wirken an der Leopoldstädter Bühne bis zu seinem Tode.

Mit dem Wiedereintritt Müllers in das Leopoldstädtische Theater beginnt das in den Jahren vorher infolge Direktionswechsels etwas ins Wanken geratene Unternehmen sich wieder zu festigen. Mit Müller zugleich wurde im Jahre 1813 Adolph Bäuerle als Theaterdichter gewonnen, und er verstand es, das Niveau der Wiener Lokalstücke, dadurch, dass er das Wiener Volkstum in allen seinen Nüancen auf die Bühne brachte, und durch wahrhaft geistreiche Einfälle merkbar zu heben. Er war es, der 1813 zum ersten Mal in den „Bürgern von Wien", zu denen Müller die Chöre geschrieben, die Figur des „Staberl" auf die Bühne brachte, die das drollige, satyrische, joviale, mutterwitzige, grotesk-komische des echten Wieners in sich vereinigte. Von den Werken, zu deren Vollendung Müller mit Erfolg Bäuerle zur Seite stand, seien nur genannt: ‚Der Fiaker als Marquis' 1816, ‚Tancredi' 1817, ‚Fausts Mantel' 1817, ‚Der verwunschene Prinz' 1818, ‚Wien, Paris, London, Konstantinopel' 1823, und vor allem die 1822 erschienene ‚Aline, oder Wien in einem andern Weltteil'; Stücke, wie ‚Tancredi', ‚Fausts Mantel' müssen ebenso wie die ‚Katze der Frau von Zichory' und die auf Seite 72 genannten Werke besonders hervorgehoben werden, weil sie Belege sind für die parodistische Tendenz der Operette. Während die Italiener und die Franzosen oft von derselben Gebrauch gemacht haben, ist sie in der deutschen

Musikposse selten zu finden. Das Leopoldstädtische Theater scheint sich in dieser Epoche die Pariser comédie italienne zum Muster genommen zu haben. Namentlich die Aline erregte durch die Fülle schöner Melodien grosses Aufsehen und fand trotz des stark ausgeprägten Wiener Lokalkolorits überall sehr schnelle Verbreitung. In Wien bemächtigten sich allein drei Bühnen gleichzeitig dieses Werkes.[1]

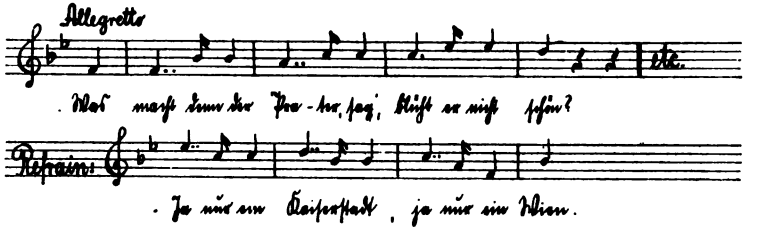
Die vorher und nachher häufig komponierte[2] Handlung der „Aline" besteht darin, dass die Königin Aline ihrem Geliebten die schönsten Gegenden Wiens herzaubert und sich selbst in der liebenswürdigsten Tracht der Wienerinnen seinem bezauberten Auge darstellt. Es war klar, dass einem echten Wiener Kinde, wie es Müller allmählich geworden war, ein solcher Stoff die beste Gelegenheit gab, sich von seiner liebenswürdigsten Seite zu zeigen. Denn stets glückten ihm die Stoffe am besten, wo er sich so natürlich wie möglich geben konnte. Gleich die erste Arie der Zilly: „Noch einmal die schöne Gegend meiner Heimat möcht ich sehn" zeichnet sich durch grosse Sangbarkeit aus. Vor allem atmet die als Zwischensatz eingefügte Jodlermelodie echt österreichische Luft. Eine Cavatine, wie sie No. 4: „Verzage nicht, vertrau auf mich" enthält, hatte Müller lange Zeit nicht geschrieben. Hier haben wir wieder durchaus edle Melodik, die zu Herzen spricht und von Mozartschem Geist erfüllt ist. Auch die Begleitung ist nicht so schablonenhaft, wie beispielsweise in seinen Ritter- und Zauberpossen.

---

1. Unter Hubers Direktion erlebte „Aline" im Leopoldstädtischen Theater in kurzer Zeit 81 Wiederholungen, 1824 fand die 1. Aufführung dieses Werkes im Josefstädtischen Theater, 1825 die 1. Aufführung im Theater an der Wien statt.

2. Vgl. Riemann, Opernhandbuch 1887: Aline, Königin von Golconda: Monsigny 1766 als Ballet. La regina di Golconda von Ranzzini (London 1775). Uttini (Stockholm 1775). Martin y Solar: „Alina regina di Golconda" (Ballet, Florenz 1781). J. A. P. Schulz (Kopenhagen 1789 als Oper). Keston (Paris 1803). Boieldieu (Petersburg 1808 franz.), Donizetti (Genua 1828), Preya (Neapel 1853): „Alina".

Am populärsten aus der „Aline“ geworden ist die Arie der Zilly: „Was macht denn der Prater?“, deren Refrain: „Ja nur ein Kaiserstadt, ja nur ein Wien“ noch heut in aller Munde fortlebt. 1824 wurde dieses Lied in C. v. Holteis „Die Wiener in Berlin“ verwendet, und man zitiert es im Wiener Dialekt: „'s gibt nur a Kaiserstadt, 's gibt nur a Wien!“



Der eigenartige, prägnante Rhythmus mag viel zur Popularisierung dieser Melodie beigetragen haben.

Ländler und Jodler sind die Hauptformen, deren sich Müller zur Charakterisierung der Landleute aus der Wiener Umgebung bedient. Für die Handwerker hat er dagegen nichts eigenes gefunden.

Besonderen Anklang fand in „Aline“ die äusserst naive und treuherzige Melodie zu: „Wars vielleicht um eins, wars vielleicht um zwei“ mit dem Refrain: „Denk a bissel nach“. Sie stammt jedoch nicht aus der Feder Müllers, sondern ist nur eine sehr geschickte Parodie des älteren österreichischen Volksliedes:[3] „Seyn wir unser eins, seyn wir unser zwei“, welche hier mit der ursprünglichen Melodie Verwendung gefunden hat.

Auch die allgemeine Annahme, dass das bekannte Lied: „Kommt ein Vogerl geflogen“ für die Aline geschrieben sei, bedarf des Beweises, da die Originalfassungen der Partitur diese Melodie nicht enthalten. Immerhin könnte es später

3. Vgl. Allg. musikalische Zeitung mit besonderer Berücksichtigung auf den österreichischen Kaiserstaat (Jahrg. 1822, S. 715).

als Einlage entstanden sein. In das Liederspiel Holteis „Die Wiener in Berlin“ ist es schon 1824 aufgenommen worden.

Das keckste Müllersche Stückchen enthält die „Aline“ in dem Liede des Bims (Presto $^2/_4$ D): „Ich bin nun wie ein Ries' so stark“. Hier hat der Sänger 60 Takte lang nur die drei Töne A, D und E zu singen, während die Violinen eine etwas melodiösere Gegenstimme dazu spielen. Gleich zu Beginn wird der Ton A dreissigmal hintereinander repetiert. Die Absicht des Komponisten war wohl, das Trompetenblasen hierdurch anzudeuten und vor allem die Ausdauer des durch die Königin Aline mit Riesenkraft ausgestatteten Bims zu beweisen. Aber die Ausführung ermüdet etwas: Deshalb wurde die Nummer auch bei der Aufführung im Theater an der Wien ausgelassen. Wirksamer hat genau derselbe Scherz in dem im nächsten Jahre (1823) erschienenen Werk: „Wien, Paris, London und Konstantinopel“ noch einmal Verwendung gefunden. Hier zu dem Text: „Und wem mein Blasen recht gefallt, so kann ich halt nicht g'raten usw.“

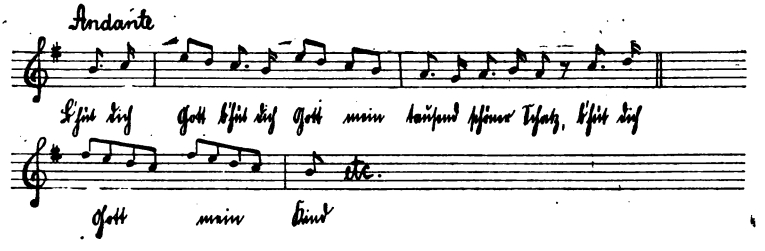
Als sich die Librettisten anschickten, allmählich die wichtigsten Vierfüssler auf die Bühne zu bringen, kam an den unerschöpflichen Müller auch die Aufgabe, solche Theaterstücke melodisch auszustaffieren. Das erste ist: „Die Katze der Frau von Zichory“ (Posse mit Gesang in 1 Akt), ein Pendant zu dem seinerzeit sehr beliebten „Hund des Aubri de Mondidier“. Der Versuch wurde, wie es in der Kritik der „Allg. musikalischen Zeitung“[4] heisst, mit entschiedenem Unwillen zu Grabe geleitet. Schon mehr Erfolg hatte 1816: „Dragon, der Hund des Aubri oder der Wienerwald“, ein historisch-romantisch-komisches Drama in Knittelreimen, als Parodie von Joach. Perinet. Es folgten noch u. a.: „Der Orang-Outang“ (Bäuerle 1816) „Der Tiger im Zaubergebirge“ (Raimondi 1817), „Adler, Fisch, Bär“ (Posse von Gleich 1822), bis endlich 1823 der Misserfolg von Bäuerles

4. Jahrg. 1815, No. 51.

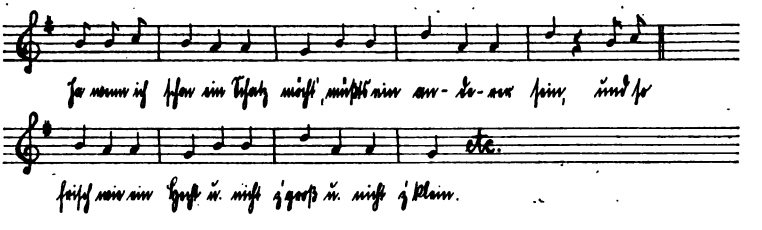
„Der Sohn des Waldes“ (grosses Spektakel-Melodrama in 3 Aufzügen), in dem eine Bärin figurierte, das Schicksal dieser Geschmacksverirrung besiegelte. Von den musikalischen Ideen dieser Tierwelt scheint sich nichts erhalten zu haben.

Mehr Erfolg hatte die Musik Müllers zu den beiden Meislschen Possen: „Der Kirchtag in Petersdorf“ 1819, sowie „Die Fee aus Fraukreich“ 1821. In letzterem Stück finden wir ein länger ausgesponnenes Quodlibet, von welcher Form Müller in seiner letzten Periode häufiger Gebrauch macht. Das Quodlibet ist bei ihm in der Form sehr frei; etwa zehn mal finden wir im Quodlibet „der Fee aus Frankreich“ Tempo- und Taktwechsel; oft werden nur ganz kurze, sogar unrhythmische Gruppen von 5 und 7 Takten lose aneinander gereiht. Vielfach sind es eigene Erfindungen des Komponisten, ebenso oft aber beliebte Melodien anderer Tonsetzer, die hier Verwendung finden.

Melodien wie:



treffen den Volkston vortrefflich. Ferner findet sich in diesem Quodlibet auch die später unter dem Text: „Bald gras' ich am Neckar, bald gras' ich am Rhein“ populär gewordene Melodie:



deren Ursprung man bisher bis zum Jahre 1830 zurückverfolgt hat.

Ganz witzige Einfälle enthält auch das Quodlibet des 2. Aktes, das jedoch weniger die Bezeichnung „Quodlibet" verdient; es ist vielmehr eine ausgesponnene Szene, in der eine Leichenfeier für einen Scheintoten (zu deren musikalischer Illustrierung Müller[5] öfter erfolgreich tätig war, vgl.: „das lustige Beylager" (1797). „Schlossgärtner und Windmüller" 1813) abgehalten wird. Als Probe des köstlichen Humors dieser Musik sei die Stelle zitiert, wo die Trauerversammlung unisono und chromatisch singt:

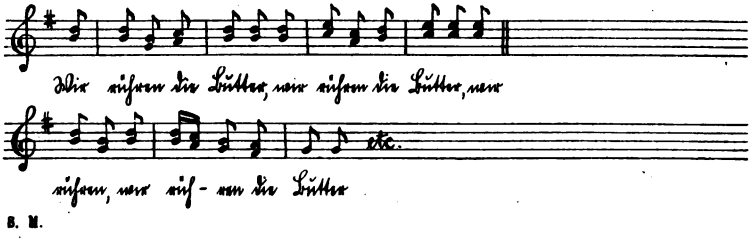
Höchst witzig ist in dieser Szene der Nachtwächter als Sprecher der Trauerversammlung eingeführt. In seine Aufforderung zum Klagen lässt der scheintote Spindelbein plötzlich sein „miau, miau, miau" leise hinein ertönen, vom Fagott in chromatischen Gängen begleitet. Das singen Nachtwächter und Chor sofort nach. Auch wirkt es sehr komisch, als inmitten der Trauerfeier das Lob des Rheinweins plötzlich angestimmt wird, worauf seinerseits der Scheintote seiner Empörung über die schamlose Verwandtschaft Luft macht. Solche Einfälle muss man für die Popularität Müllers in erster Linie in Rechnung stellen. Rein musikalisch vermag auch diese Szene, wie alle länger ausgesponnenen, nicht gleichmässig zu befriedigen.

Reizvoll ist im 1. Akt der Wechselgesang zwischen den Tenören und Bässen, die sich gegenseitig ihr „gute Nacht" zurufen, namentlich die wiegende Begleitungsform bringt die Stimmung gut zum Ausdruck:

---

5. Vgl. auch Schenks „Dorfbarbier" (1796), der hier als Muster gedient zu haben scheint.

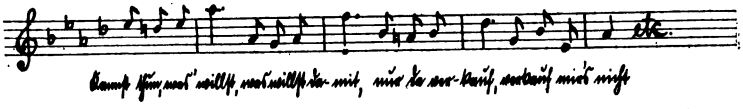
Die Chöre der Landleute, in denen sie im Beginn des 2. Aktes ihre Tätigkeit in Form eines Wechselgesangs besingen: „Wir rühren die Butter, wir mähen das Futter" bilden ein anschauliches Beispiel für Müllers Ausgelassenheit. Der Gesang ist an und für sich ländlich naiv; aber dadurch, dass das einfältige Motiv:



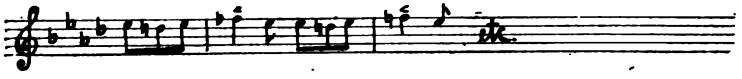
B. M.

vom langen Vor- und Nachspiel abgesehen, volle 80 Takte hindurch, bald von Frauen-, bald von Männerstimmen, bald vom gesamten Chor gesungen, immer wiederkehrt, macht Müller die Idylle zum Gespött. Wie in anderen Fällen der Kontrast, ist hier die Uebertreibung das Mittel seiner Komik.

Schnelle Verbreitung fand Gustavs Lied: „O Christin', wie lieb ich dich, mein Herz", das infolge seiner Beliebtheit auch in Holteis Liederspiel: „Die Wiener in Berlin" sich Eingang verschaffte. In der Stelle:



klingt das spätere im „Alpenkönig und Menschenfeind" so beliebt gewordene: „So leb' denn wohl, du stilles Haus" voraus. Im allgemeinen ist aber dieser die Zeit Bellinis ankündigende sentimentale Zug bei Müller äusserst selten zu finden. Der Schluss desselben Liedes:



weist so deutlich auf Lortzing hin, dass er nicht übergangen werden darf.

Noch wären die vielen Parodien zu erwähnen, die Müller zu den beliebtesten Opern und Schauspielen seiner Zeit verfasste: u. a.: „Maria Stuttgardin" 1815 (Bäuerle), „Tancredi" (1817, Bäuerle), „Frau Gertrud" (Parodie zu Grillparzers „Ahnfrau" von Meisl 1817), „Die travestierte Zauberflöte" (Meisl 1818), „Die neue Medea" (Meisl 1822), „Die schwarzen Frauen" (Gleich 1827). Sie haben jedoch mit Ausnahme der Tancredi infolge grober Geschmacksverirrung nicht viel Glück gemacht. Auch „die Entführung der Prinzessin Europa", (mythologische Karikaturoper in 2 Aufzügen von C. Meisl 1816), die einen sehr grossen Erfolg hatte, enthält zu wenig musikalische witzige Einfälle, um unter die mythologischen Parodien gerechnet werden zu können. Die Nichtigkeit des Textes, die durch eine Probe beleuchtet werden mag, kommt hinzu:

Jupiter, der ein Auge auf die Prinzessin Europa geworfen hat und ihrer habhaft zu werden sucht, wird folgendermassen eingeführt:

„Sie muss mein werden, die süsseste der Kolatschen,
Und sollte die Juno mich täglich zehnmal karbatschen.
Mein muss sie werden, die holdseligste Kreatur,
Doch da kommt soeben mein Postillon d'amour."

(das Posthorn wird geblasen, Mercur kommt in einem Luftballon durchs Fenster geflogen).

Nachdem Müller an vielen derartigen Machwerken seine Kraft vergeudet hatte, wurde ihm endlich Mitte der 20er Jahre noch das Glück zuteil, einem wirklichen Dichter seine musikalische Beihilfe gewähren zu dürfen. Dieser Dichter war Ferdinand Raimund, der sich vorher schon als Schauspieler in den Dienst der Leopoldstädter Bühne gestellt hatte.

In Müllers Interesse ist es sehr zu bedauern, dass er nicht 30 Jahre früher einen solchen Mann wie Raimund gefunden, damals als er ein vielversprechendes Werk wie „Das Sonnenfest der Braminen" komponiert hatte. Jetzt, wo des Sechsigjährigen Erfindungskraft schon bedeutend nachliess, vermochte es auch ein Raimund nicht mehr, ihn wieder auf höhere Bahnen zu leiten.

Ausser dem „Barometermacher auf der Zauberinsel", dessen von Meisl begonnene Dichtung Raimund 1823 vollendete, hat Müller die Musik zu „Die gefesselte Phantasie" 1828 und zu „Alpenkönig und Menschenfeind" 1828 geschrieben. Dagegen rührt die Musik zu Raimunds „Moisasurs Zauberfluch", welches Stück im Theater an der Wien am 25. September 1827 die erste Aufführung erlebte, nicht, wie H. Riemann in seinem Opernhandbuch irrtümlich angiebt, von W. Müller her. Müller hat nur eine Parodie von C. Meisl unter dem Titel: „Moisasurs Hexenspruch" in Musik gesetzt, die im November desselben Jahres an der Leopoldstädter Bühne zur Aufführung gelangte. Trotz des von der Kritik gespendeten Lobes verschwand diese Parodie noch eher von der Leopoldstädter Bühne als das Original vom Theater an der Wien.

Von der Musik zu „die gefesselte Phantasie" ist es schwer, sich nach den wenigen im Druck[6] erschienenen Nummern eine vollständige Anschauung zu verschaffen. Die Allgemeine Musikzeitung[7] schreibt bei einer Besprechung der 1. Aufführung dieses Werks: „Die Musik, statt die populären Momente zu beleben, wirkt eher nachteilig auf sie ein. Was man dem humoristischen Komponisten garnicht zutraut, sie ist nüchtern, trocken, farblos, lässt kalt und entbehrt sogar erfrischender, volkstümlicher Melodien".

---

6. Favoritgesänge aus: „Die gefesselte Phantasie" von Ferd. Raimund, Musik von W. Müller (Diabelli, Wien, Gesellschaft der Musikfreunde).

7. Jahrg. 1827 (8. Febr.).

Man kann sich leicht vorstellen, dass Müller einem Werke, in welchem die Komik durch poetischen Humor zur Kunst erhoben ward, ziemlich ratlos gegenüberstand, wie auch Schauspieler und Publikum den „Wiener Shakespeare" zuerst nicht recht begreifen konnten.

In „der Alpenkönig und der Menschenfeind" (romantisch-komisches Märchen in 3 Akten von Ferd. Raimund[8]) sehen wir dagegen auch den Komponisten von seiner poetischen Aufgabe erwärmt und begeistert, und zum letzten Mal einen höheren Aufschwung nehmen.

Die Ouverture, die aus 5 Teilen besteht, weist eine ziemlich freie Form auf. Sie beginnt mit einem kurzen Adagio, in welchem Oboe und Klarinette sich abwechselnd, das Thema bringen, das uns in die Märchenwelt einführen soll, umspielt von lustigen, phantastischen Begleitungsfiguren der Flöten; darauf intoniert im Andante die Klarinette ein neues klagendes Thema in a-moll, vom Streichorchester begleitet, welches im Allegroteil (17 Takte lang) fortgeführt wird. Ein frisches Jagdthema (Allegro $^6/_8$ C-dur) führt über zum letzten Hauptteil (Allegro g-moll C), der uns mit seinen unruhigen Passagen und vielfach chromatisch auf- und absteigenden Melodien in das Reich der finsteren, dämonischen Mächte einführen soll. Das Hauptmittel, mit dem Müller hier arbeitet, bilden die häufigen, verminderten Septimenakkorde; von kühnen Modulationen kann man auch in diesem Werk nicht sprechen, da sich der Komponist fast nur in Ober- und Unterdominante bewegt, wenn auch die Tonart fortwährend wechselt. Immerhin ist mehr Farbe zu spüren, wie gewöhnlich, kontrapunktische Arbeit und Vertiefung dagegen fehlen.

No. 3, die Arie, in welcher der Menschenfeind Rappelkopf, zum ersten Mal musikalisch eingeführt wird: „Ja, das kann nicht mehr so bleiben, 's ist entsetzlich, was sie treiben", wirkt sehr gut, da sich die Musik vortrefflich dem Texte an-

8. 1. Aufführung am 7. Oktober 1828 im Leopoldstädtischen Theater.

passt. Auch Wort- und musikalische Accente fallen stets zusammen (im Gegensatz zu der sonst so schlechten Deklamation Müllers). Selbst die Reime treten musikalisch gut hervor, indem der Komponist auf die betonte Reimsilbe jedesmal einen Vorhalt bringt. Nur lässt sich in der Arie, eine gewisse Abhängigkeit von der Monostatos-Arie aus der Zauberflöte konstatieren. Die folgende Arie: „So leb' ich zufrieden" ist vortrefflich, ebenso: „Jetzt bin ich allein".

Nun folgt eine Szene, die an psychologischer Wahrheit, sowohl dichterisch, als auch in musikalischer Hinsicht wenige ihresgleichen finden dürfte. Die Bühne zeigt uns das armselige Innere einer Köhlerhütte, in die der Menschenfeind, der im tiefsten Walde fern von aller menschlichen Kultur sein Dasein führen will, plötzlich hineingerät. Wir sehen die ganze Köhlerfamilie in einer naturgetreuen Gruppe: Das Oberhaupt, durch eigene Liederlichkeit bis zum Bettelstab herabgekommen, wälzt sich betrunken auf dem Stroh, Mutter und Tochter sind eifrig mit Spinnen beschäftigt, selbst die alte Grossmutter ist emsig bei der Arbeit, während die drei jüngsten Enkel nach Brot wimmern; in ihr Geschrei stimmen die Hauskatze und der Hund kläglich mitein. Ein soziales Bild zu dessen musikalischer Illustrierung Müller den rechten Ton getroffen! Echte Volkstümlichkeit atmet Salchens: „Wenn ich an mein Franzel denk, wird mir halt so gut" das die düstere Stimmung etwas aufzuheitern sucht, jedoch fortwährend durch das Schreien der Kinder unterbrochen wird. Wahrhaftig rührend wirkt es, als die Köhlerfamilie durch den Reiz des Goldes, das ihr der Misanthrop bietet, bestochen, trotz der finsteren Nacht mit wehmütigem Herzen ihre armen Habseligkeiten zusammenpackt und den heimatlichen Boden verlässt unter dem wehmütigen Scheidegruss: „So leb' denn wohl, du stilles Haus". Der rührselige schlichte Ton dieser Melodie passt vortrefflich in dieses Milieu hinein. Man denke sich den unbeschreiblichen Kontrast, wenn zu den gleichsam rezitativisch gehaltenen Ausbrüchen

grollenden Unmuts, mit denen der Menschenfeind sein neues Reich durchstreift, dreimal aus immer weiterer Ferne die rührenden Gesänge der Ausgewanderten herübertönen. Dichter sowohl, wie Komponist haben sich hier als Seelenmaler der besten Art bewährt.

Auch zu längeren Instrumentalstücken bot „Alpenkönig und Menschenfeind" dem Komponisten Gelegenheit, vor allem das Finale, in welchem dem Menschenfeind, der sich über alles erhaben dünkt, plötzlich die Schatten seiner vorstorbenen Frauen nacheinander erscheinen. Die an sich schonschauerliche Szene sucht der Komponist durch seine Musik noch unheimlicher zu gestalten. Ebenso fällt ihm die Aufgabe zu, die Schrecknisse der aufsteigenden Wasserflut musikalisch zu illustrieren. Hier scheitert allerdings Müllers Bemühen an der Aermlichkeit seiner Ausdrucksmittel, insbesondere weiss er das Instrumentalkolorit nicht zu benutzen. Unwillkürlich muss man bei dieser Szene an die Wolfsschlucht in Webers „Freischütz" denken, die wohl auch Müller vorgeschwebt haben mag; dass er soweit hinter ihr zurückbleibt, zeigt die Grenzen seines Talents. Die übrigen kurzen, volkstümlich gehaltenen, Lieder und die vereinzelt auftretenden Chöre sind in diesem Werk nicht besser und nicht schlechter als in seinen früheren Werken; sie fallen nicht gerade aus dem Rahmen der Dichtung heraus, sind derselben aber auch nicht förderlich.

„Alpenkönig und Menschenfeind" war das letzte Werk Müllers, welches dank der trefflichen Dichtung überall, auch im Ausland Verbreitung fand. 1830 erlebte es im Leopoldstädtischen Theater bereits die 84. Aufführung. Auch in den folgenden Jahren arbeitet Müller noch fleissig weiter für die von jetzt ab mehr und mehr, infolge häufigen Direktionswechsels und vielfacher Todesfälle unter den Schauspielern, dem Verfall entgegengehende Leopoldstädtische Bühne. Jedoch drückte ihn bereits das Alter; am 3. August 1835 ereilte den schon längere Zeit kränkelnden Komponisten in Baden

bei Wien, wohin er sich zur Kräftigung seiner Nerven begeben hatte, der Tod. Daselbst wurde er auch zur letzten Ruhe bestattet, betrauert von seiner ihm 5 Jahre zuvor angetrauten zweiten Frau, und einer grossen Schar von Verehrern, die ihm unter den Klängen eines von Konradin Kreutzer unter Benutzung des Müllerschen „Lieber, kleiner Gott der Liebe" komponierten Trauermarsch das Geleite gab.

An der Hand des hier angeführten spärlichen Materials lässt sich immerhin die Tatsache konstatieren, dass Müller eine eigentliche Entwickelung nicht durchgemacht hat. Wie es bei einer so ungeheuren Produktion und der gleichzeitigen Kapellmeistertätigkeit nicht anders möglich ist, hat er sehr ungleich gearbeitet. Seine besten Werke liegen in seiner ersten Periode. Die Arbeitsüberhäufung, bei der die späteren Stücke allereiligst angefertigt werden mussten, liess sein Talent nicht ausreifen. Nichts destoweniger hat es in einer beschränkten Sphäre eigen und nachhaltig gewirkt. Innerhalb dieser zeigen sich auch Wandlungen.

Müller betritt das Feld des Singspiels in den Fusstapfen seines Lehrers Dittersdorf als Anhänger der spiessbürgerlichen Richtung der komischen Oper. Zwischen „Doktor und Apotheker" und den „Schwestern von Prag", sowie zwischen Dittersdorfs „Hieronymus Knicker und Müllers „Neusonntagskind" liessen sich so manche Parallelen ziehen. Hier wie dort dieselben Situationen, dieselben Personen. Den lächerlichen Dünkel, das grossspurige Einherschreiten der Standespersonen, wie wir es beim Apotheker Stössel in „Doktor und Apotheker" finden, spüren wir auch in der grossen Arie des als Arzt auftretenden von Gerstenfeld in den „Schwestern von Prag" (2. Akt). Wie der Stammbaum dieser Figuren sich

bequem auf die Anfänge der italienischen komischen Oper (commedia dell' arte) auf den typischen, aus Bologna stammenden „Dottore", auch „Gratiano" genannt, auf den eingebildeten Narren, den sich gelehrt gebahrenden Wortmacher zurückführen lässt, so ist er auch nach Müller ununterbrochen fortgesetzt worden in Rossinis Doktor Bartolo, in Schenks „Dorfbarbier"; in Lortzings Bürgermeister, in Nicolais „Falstaff"; selbst Wagners Beckmesser gehört in die gleiche Familie. Beliebt ist ferner bei Müller der „Pantalone" der italienischen Komödie, der einfältige Vater, der von seiner Tochter auf alle Weise übertölpelt wird. Sowohl im Dittersdorfschen „Hieronymus Knicker", wie im Müllerschen „Neusonntagskind" wird der Gespensterglaube des Alten zur Erreichung der Pläne eines jungen Liebespaares ausgebeutet. Selten fehlt auch bei Müller der Nebenbuhler des von der Tochter begünstigten Liebhabers, der neben dem polternden Alten durch sein modisch-frisiertes Gebahren, durch Aufgeblasenheit und Eigendünkel stets die lächerlichste Rolle im Stück spielt. Es ist der „Gielsomino" der italienischen Komödie. Bei Müller ist es fast immer ein Ausländer, der durch die unglaubliche Verunstaltung der deutschen Sprache die Lacher auf seiner Seite hat (vgl. den Herrn von Heinzenfeld im „Neusonntagskind", sowie den Chevalier de Chemise in den „Schwestern von Prag", der musikalisch bei Nicolai in der von Shakespeare übernommenen Person des Cajus noch einen Nachfolger gefunden hat.). Auch das Mittel, durch Verkleidungen auf die Lachmuskeln der Zuschauer zu wirken, hat Müller sowie Dittersdorf der opera buffa entnommen. (vgl. Dittersdorfs „Doktor und Apotheker" und Müllers „Schwestern von Prag".) Ebenso wie bei Dittersdorf wird es auch bei Müller am lustigsten, wenn Zank und Streit ausbrechen. Die Duette zwischen Doktor und Apotheker, sowie zwischen Filz und dem Titelhelden im „Hieronymus Knicker", ferner die Szene aus dieser Oper, in der sich Feldberg und Louise, Röschen und Ferdinand in der Finsternis nicht erkennen

und sich gegenseitig für Diebe halten, sind von grossem Einfluss gewesen auf die „Finales“ in Müllers „Neusonntagskind“, sowie in den „Schwestern von Prag“. In diesen beiden Werken artet der Streit in regelrechte Schlägerei aus, so dass wir unwillkürlich an die grosse Prügelszene in den „Meistersingern“ R. Wagners erinnert werden. Hier sowohl, wie in den „Schwestern von Prag“ gibt ein der Schönen dargebrachtes Ständchen die Veranlassung zur Verwickelung der Situation. Auch die Figur des Nachtwächters (resp. Hausmeisters) hat sich von Dittersdorf über Müller bis auf R. Wagner nicht geändert. Eine wenig geschmackvolle, aber von Müller gern angewandte Situation besteht darin, dass er mit Vorliebe Scheintote auf die Bühne bringt. (vgl. Schlossgärtner und Windmüller“, „Das lustige Beylager“ sowie ‚die Fee aus Frankreich“). In letztgenanntem Werke lässt er es bis zu einer mit grossem Pomp arrangierten Leichenfeier kommen, einer Szene, die noch in unsern Tagen Max Schillings in seinem „Pfeifertag“ ausgebeutet hat. Vorbildlich für Müller wird hier Johann Schenks „Dorfbarbier“ (1796) gewesen sein. In allen diesen Fällen vertritt Müller die spiessbürgerliche Richtung der komischen Oper in ihren typischen Zügen.

Eine andere Richtung des Singspiels schlagen seine zahlreichen Ritter- und Zauberstücke ein. Dass er besonders in dieser Gattung viel eigenartige Züge aufzuweisen hat, ist schon bei Besprechung von der „Teufelsmühle“, den „12 schlafenden Jungfrauen“, dem „Teufelsstein zu Mödlingen“ erwähnt worden. In diesen Stücken sehen wir Müller in romantischem Fahrwasser; durch die Pflege der Ritterromantik hat er zum Teil, freilich in höchst bescheidener Weise, die spätere romantische Oper vorbereiten helfen; jedoch muss als Hauptunterschied zwischen der Müllerschen Gattung und der späteren eigentlichen romantischen Oper hervorgehoben werden, dass bei Müller der Nachdruck auf das Possenhafte gerichtet ist. Eine der wichtigsten

Figuren in diesen Stücken hat Müller mit seinen Librettisten wiederum der italienischen Komödie zu verdanken: es ist der Arlequin, der schon Anfang des 18. Jahrhunderts auf die deutsche Bühne gelangte und allmählich mit deutschem volkstümlichem Humor ausgestattet wurde, in Wien bald den deutschen Namen „Hans Wurst" erhielt und allmählich immer grössere Beliebtheit erlangte. Trotz der Anfeindungen durch Chr. Gottsched im Jahre 1737 rettete er sich auch in die neuere Zeit hinüber. Dass er in der Figur des „Kasperle" in den Jahren 1780—1820 als tölpelhafter Knappe so beliebt wurde, ist wesentlich das Verdienst von Müllers Ritterstücken. Auch an Mozarts Papageno hatte Müller ein Beispiel, wie denn überhaupt diese Richtung Müllerscher Kunst ebenfalls Vorläufer, Mitarbeiter und Nachfolger aufzuweisen hat. Die Reihe beginnt auf deutschem Boden mit Hiller und endet mit Gustav Raeder. Hervorragend in ihr ist Ferd. Kauer mit seinem „Donauweibchen"; die wenigst bekannten Vertreter sind Volkert und Drechsler.

Als 3. Hauptgruppe der Müllerschen Singspiele wollen wir die zahlreichen Parodieen und Karrikaturopern zusammenfassen. In diesem Genre kam Müller seine schnelle Hand, die für den Parodisten unerlässlich ist, sehr zu statten. Den Beginn dieser Richtung können wir bis in die Anfänge der Oper überhaupt zurückverfolgen; 1724 verspottet Metastasio in seinen Intermezzi den hochtrabenden Ton der herrschenden Oper und die Theaterhelden. Besonders beliebt wurde diese Richtung in Frankreich (vergl. H. Kretzschmar: Die correspondance littéraire[1] als musikgeschichtliche Quelle im Jahrbuch Peters 1903 S. 90). In Deutschland kam diese Parodie erst verhältnismässig spät in Aufnahme und ist

1. Danach war es in Frankreich im 18. Jahrhundert die Regel, dass Opern von Bedeutung entweder mit dem Originaltitel oder unter dem blasphemierenden parodiert wurden. Philidors „Ernelinda" erfuhr gleich 2 Parodieen, der „Alceste" Glucks folgte eine bonne femme, seiner „Armide" eine l'opéra de procince etc.

nicht recht gediehen. Nur Müller hat sich ihr eifrig gewidmet und sich in seinem: „Der 1. Mai im Prater“ sogar eine Parodie auf seine eigenen Ritter- und Zauberstücke gestattet. Auch das Gebiet der mythologischen Karrikaturoper hat Müller dabei in der „Entführung der Prinzessin Europa“ betreten, welches Werk wir bereits früher gestreift haben. Sein bedeutendster deutscher Vorgänger ist hier Chr. Gottl. Neefe, sein bedeutendster Nachfolger der Franzose Offenbach, der sich in seinem „Orpheus in der Unterwelt“ direkt mit Müllers „Entführung der Prinzessin Europa“ begegnet. Da ist die Verschiedenheit, mit der die beiden Komponisten das gleiche Sujet behandeln, das interessanteste: Offenbach geistreich, keck, frivol, pikant, versteckt die Sitten der gebildeten Pariser scharf geisselnd, an ein vornehmes Publikum sich wendend, Müller dagegen platt, derb, drastisch aber harmlos, nur von dem einen Wunsch erfüllt, die Lachmuskeln der grossen Masse in Bewegung zu setzen.

Einen breiten Raum nehmen bei Müller die Lokalstücke ein, in denen er die Vorzüge der österreichischen Hauptstadt in allen Farben malt. Kaum ein zweiter Komponist hat wohl so viel zur Verherrlichung der Donaustadt beigetragen als W. Müller. Sein „Ja nur a Kaiserstadt, ja nur a Wien“ hat in der ganzen zivilisierten Welt Widerhall gefunden. Nach dieser Richtung hat sich später Joh. Strauss unserem Müller angeschlossen.

Die äussere Form der Müllerschen Singspiele ist im grossen Ganzen dieselbe, wie wir sie von Hiller her kennen. Meist haben wir ein Lustspiel mit eingestreuten Liedern, Arien, Ensembles, auch Chören. Doch finden wir bei Müller reichere Verwendung von Instrumentalsätzen. Die Einleitung des Stückes bildet regelmässig eine Ouverture. Vom Recitativ, das eine Abweichung vom reinen Styl des Singspiels bildet, macht er nach dem Vorgang Grétrys und Bendas vereinzelt Gebrauch.

Auch das Melodrama findet bei Müller Berücksichtigung, namentlich in seinen romantischen Stücken, wo er es hergebrachter Weise in die Szenen wilder Natur und grösster Seelenerregung hineinstellt.

Unter den geschlossenen Gesängsformen bevorzugt M., wie das ja noch bis auf Lortzing für das Singspiel das übliche war, das strophische Lied. Seinen Liedern schickt er gern, ebenso wie die meisten übrigen Singspielkomponisten eine Instrumentaleinleitung voraus, um dem musikalisch weniger begabten Schäuspieler die Melodie ins Gedächtnis zurückzurufen.

Häufig angebrachte Vorhalte verleihen den Müllerschen Lied-Melodien dieselbe Weichheit, die wir bei Mozart so oft bewundern. Neben den Liedern finden sich Arien; die Arienform steht bei Müller sogar mehr im Vordergrund als bei Hiller, wohl aus dem einfachen Grunde, weil Müller in Wien teilweise bessere Sänger zur Verfügung hatte, als Hiller in Leipzig. Dieser Umstand hat Müller zuweilen verleitet, grobe Stylwidrigkeiten zu begehen, wenn er ähnlich wie Hiller, auch ganz einfache Landleute Koloraturarien singen lässt oder wie Dittersdorf sich mit den schablonenhaften Schlussformeln der Italiener hilft. Aber sehr häufig erweckt Müller mit diesen scheinbaren oder beabsichtigten Missgriffen im Styl grosse Heiterkeit.

Müllers Ensembles weisen die denkbar einfachste Form auf. Im Duett singt meist der zweite nach, was der erste vorgesungen hat. In der Kunst des Kontrapunkts steht Müller weit hinter Lortzing[2] zurück. In der Form des Kanons hat er sich gern versucht, ist aber nie über den Versuch hinausgekommen. Auch über seine Harmonik und Rhythmik ist im allgemeinen nichts hinzuzufügen, was früher gelegentlich bei Besprechung des „Sonnenfests“ bemerkt wurde.

---

2. Stellen, wie in Lortzings „Undine“: „Was ergreift mit bangem Schrecken“ sind bei Müller nicht anzutreffen.

Ermüdend wirkt leicht der allzu häufig angewandte $^3/_4$ Takt; vom Walzer hat er sich als echter Oesterreicher nur schwer los sagen können; (ähnlich Johann Strauss).

Näher besprechen müssen wir eine Form, die Müller als „Quodlibet" bezeichnet, und von der er namentlich in seinen späteren Werken sehr häufig Gebrauch macht. Unter „Quodlibet" versteht man eine scherzhafte Verkoppelung verschiedener Melodien in gesungenen Kompositionen; besonders reihte man gern Bruchstücke von bekannten Kompositionen mit humoristischer Tendenz aneinander. An letztere Form knüpfte Müller in seinen Quodlibets am meisten an. Eigenartig ist nur die Verwertung dieser Form in Bühnenwerken. In seinen Quodlibets stellt Müller eigene Melodien dicht neben bekannte Melodien anderer Komponisten,[3] deren Originaltexte er entweder beibehält, oder auch beliebig ändert. Oft ist es daher schwer, den Nachweis zu führen, ob die Erfindung einer Melodie Müller oder einem andern Komponisten zuzuschreiben ist. Die Melodie „Kommt ein Vogel geflogen", die sich in einem Quodlibet der „Aline" findet, ist demnach nur unter Vorbehalt Müller zuzuweisen. In der „gefesselten Phantasie" finden wir in den Quodlibets auch Rezitative; oft verlässt er schon nach 8 Takten eine begonnene Melodie; ganz unvermittelte Uebergänge von C-dur nach Es-dur oder gar von C-moll nach E-dur gehören nicht zu den Seltenheiten. Chr. Gottl. Neefe scheint diese Form unter der Bezeichnung „Divertissement" zuerst im deutschen Singspiel angebahnt zu haben. 1772 macht er in „Amors Guckkasten" davon Gebrauch.

---

3. Im „verwunschenen Prinzen" verwertet er u. a.: „Es ritten drei Reiter zum Thore hinaus" sowie „Reich mir die Hand mein Leben". Im „Teufelsstein zu Mödlingen", sowie in „Schlossgärtner und Windmüller", „Ach Du lieber Augustin". In der „Fee zu Krähwinkel" benützt er parodistisch: Mozarts „Zu Hilfe, zu Hilfe, sonst bin ich verloren". In der „gefesselten Phantasie" verwertet er eine Stelle aus Webers Agathen-Arie.

Im „Finale“, das in den grösseren Müllerschen Werken einen sehr breiten Raum einnimmt, lehnt er sich sehr an Dittersdorf an. Beide machen in dieser Form gern von dem sogenannten „Crescendo“ der Italiener Gebrauch, welches darin besteht, dass eine aus wenigen Takten zusammengesetzte Figur pp von einer Singstimme angefangen wird, zu der nach und nach immer mehr Singstimmen und Instrumente treten, bis endlich im ff alle vorhandenen Personen und Instrumente in Tätigkeit sind.

In seinen Ouverturen und sonstigen Instrumentalstücken zeigt sich Müller nicht in besonders vorteilhaftem Lichte. Das Orchester hat bei ihm nie eine wichtige Rolle gespielt; und nur selten wird das Colorit zur Charakterisierung ernster dramatischer Situationen herangezogen (vgl. „Alpenkönig und Menschenfeind“ (S. 74), sowie die melodramatischen Stellen in seinen Ritterstücken: „Der Teufelsstein zu Mödlingen“, „Die zwölf schlafenden Jungfrauen“). Dagegen weiss M. mit einzelnen Instrumenten ausserordentlich viel Spass zu bereiten und ausgezeichnet zu parodieren.[4] Auch nach dieser Seite bewährt er sich mit wenig eigentlicher musikalischer Kunst und Originalität als ein ausserordentlich witziger und köstlicher Possenmeister!

Zum Schluss mögen noch einige statistische Angaben über die Repertoirestellung der beliebtesten Müllerschen Stücke an einigen grösseren Bühnen Platz finden:

---

4. Durch Posaunen lässt er im „lustigen Beilager“ die Toten auferwecken; durch das Spielen der Streicher sub ponticello malt er das Wetzen der Säbel; Ständchen lässt er auf Hackebrett und Maultrommel begleiten. Um „Kaspar“ in möglichst komischem Lichte erscheinen zu lassen, stattet er ihn mit einem Fagott aus.

„Die Schwestern von Prag".

1. Aufführung am Leopoldst. Theater (Wien 11. III 1794, bis 1828: 136 Aufführungen an dieser Bühne; noch 1840 auf dem Repertoire). In Brünn schon 1794 sehr beliebt, gehalten bis 1859. Dresden: z. 1. mal im Jahre 1801. (bis 1862: 15 Aufführungen). Breslau 1800 (stärkster Kassenerfolg des Jahres). Auf den 5 Meklenburger Bühnen (Schwerin, Güstrow. Doberan, Rostock, Wismar) 1801—35: 15 Aufführungen. In Weimar (unter Goethe): 1811: 4 Aufführungen; 1830—41 sehr oft, Leipzig 1801, noch 1845. Königsberg 1809, Frankfurt a. M.: 1804, noch 1845/1846. Berlin: (1813 sehr beliebt), 1837 und 1843; Strassburg 1821, München 1821 und 1826, Stuttgart 1830. Warschau, Linz.

Das Neusonntagskind.

1. Aufführung am Leopoldst. Th.: Wien 10. X. 1793. bis 1829: 154 Aufführungen daselbst; ebenfalls im Theater an der Wien und Josefst. Th. aufgeführt. In Cassel 1796 grossen Erfolg, an den Meklenburger Bühnen 6mal, Breslau 1797 (grosse Anziehungskraft). Weimar unter Goethe: 1796: 3mal, 1798: 2mal, 1833, 1839/40. Bern 1804, ferner: Prag, Warschau, Berlin, München: 1825 (Neueinstudierung) Linz etc.

Die Teufelsmühle am Wiener Berg.

1. Aufführung am Leopoldst. Th.: Wien 12. XI 1799; Josefst. Theater, Brünn 1808, bis in die 70er Jahre, Dresden 1819 (5 Auff.), in Meklenburg: 1822—35: 5mal. Weimar 1811: 3 Auff.; in Augsburg noch 1820 beliebt. 1803 in Bern, 1811 neueinstud. in Bern, Leipzig 1802, Berlin: 1824,/25,/28. Breslau 1815 beliebt, Königsberg 1818 neueinstudiert. In Wien neueinstudiert am Kaiser-Jubiläums-Theater im Jahre 1900!

Die Zauberzitter.

1. Auff.: Leop. Th. Wien 8. VI. 1791, bis 1819: 125 Auff. Dresden 1793 noch grösseren Erfolg als die Zauberflöte (1793: 14mal). In Meklenburg (1802—35) nur 2mal.

Unter Goethe in Weimar: 1795: 2mal, 1796: 3mal, 1797: 2mal. Bern 1803 (z. 1. Mal). Frankfurt 1806, Warschau 1810.

Der Teufelsstein in Mödlingen.

1. Auff.: Leop. Th. Wien 18. XII. 1800. Breslau 1802 (grösster Kassenerfolg), Mannheim 1813 (4 ausverk. Vorst.), in Mecklenburg (1805—13): 3mal; Dresden 1818 zum 1. Mal (im ganzen 14 Auff.). Berlin (Königst. Th.) 1828 z. 1. Mal.

Die unruhige Nachbarschaft.

1. Auff.: Leop. Th. Wien 2. III. 1803; noch 1828. Leipzig 1806, Königsberg 1809, Bern 1811 (nicht günstig aufgen.). Weimar unter Goethe: 1810: 2 Auff., 1811: 2mal, 1812: 1mal, Strassburg 1814 (Wiederholg.).

Das Sonnenfest der Braminen.

1. Auff.: Leop. Th. Wien 9. IX. 1790. 91 Wiederholg. daselbst. Brünn: 1794 (glänz. Repertoirestück), München 1800, Warschau 1802 (grosser Erfolg), Weimar unter Goethe: 1795: 3mal, 1796: 3mal, Bern 1803—12.

„Aline".

1. Auff.: Leop. Th. Wien 9. X. 1822. Prag 1825 (in böhmischer Sprache), Berlin 1826 (Königst. Th.) Mecklenburg 1822—35: 9mal. Königsberg 1826. Wien (Th. a. d. Wien, 1825 Neubearbeitung.

Die Bürger in Wien.

1. Auff.: Leop. Th. Wien 23. X. 1813. Mecklenburg: 1822—35: 5mal. Breslau 1817 (Kassenstück), Berlin 1818 im Hoftheater (Misserfolg), 1824 im Königst. Th. (voller Erfolg), Bern 1827.

Evakathel und Schnudi.

1. Auff.: Leop Th. 19. XI. 1790; noch 1825/26 auf dem Repert. in Wien, Stuttgart: 1821. Brünn: noch 1853.

Alpenkönig und Menschenfeind.

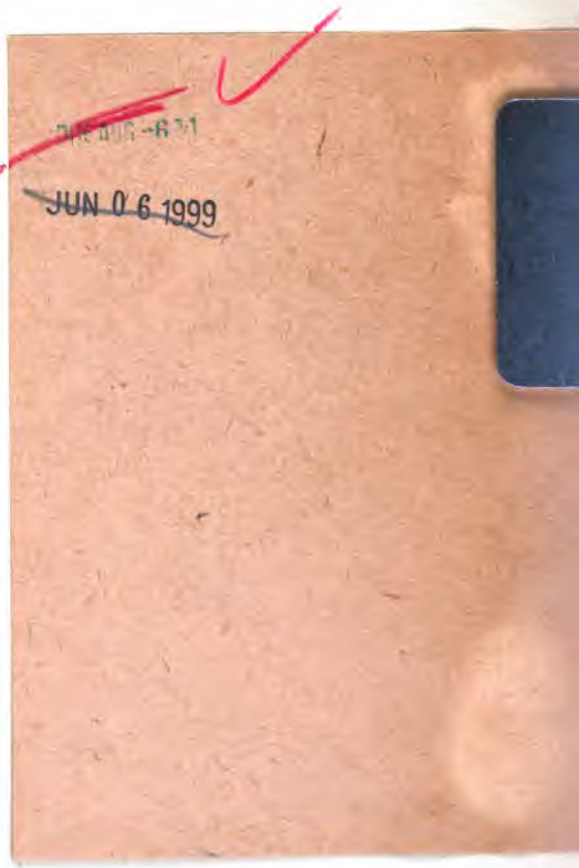
1. Auff.: Leop. Th. Wien 7. X. 1828; machte durch ganz Europa die Runde, erlebte noch 1904 (!) in Berlin am Carl WeissTheater eine Neueinstudierung.

Lebenslauf.

Ich, Rudolf Paul Walter Krone, evangelischer Konfession, wurde am 23. April 1880 zu Berlin als Sohn des Kaufmanns Friedrich Krone geboren; meine beiden Eltern sind am Leben. Ich absolvierte meine Schuljahre auf dem Friedrichs-Gymnasium zu Berlin und wurde Michaelis 1898 von dieser Anstalt mit dem Zeugnis der Reife entlassen. Anfänglich wandte ich mich dem juristischen Studium zu und liess mich zu diesem Zweck auf der königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität immatrikulieren. Jedoch, die schon während der letzten Schuljahre leidenschaftlich gepflegte Musik gewann immer mehr die Oberhand, so dass ich nach einigen in Berlin und Freiburg i. B. verbrachten juristischen Semestern das juristische Studium mit dem Musikstudium vertauschte und letzteres als Lebensberuf erwählte. Neben dem eifrig betriebenen Klavierspiel wandte ich mich dem Studium des Kontrapunkts und der Kompositionslehre zu. Zugleich liess ich mich auf der königl. Friedrich-Wilhelms-Universität bei der philosophischen Fakultät immatrikulieren und studierte ausser der schon während des juristischen Studiums nebenbei betriebenen Musikwissenschaft Philosophie und deutsche Philologie.

Das Examen rigorosum bestand ich am 2. Februar 1905.

Meine Lehrer waren die Herren Professoren: Döring, Fleischer, Friedländer, Kretzschmar, Lasson, Paulsen, E. Schmidt, Stumpf.

Allen diesen Herren, namentlich Herrn Professor Dr. Fleischer und Herrn Professor Dr. Friedländer, die meinen Studiengang von Anfang an leiteten, und deren Seminaren ich angehörte, fühle ich mich zu grossem Danke verpflichtet.

Mus 4210.15
Wenzel Muller. Ein Beitrag zur Gesc
Loeb Music Library BCW9303
3 2044 041 083 411